Японская гравюра 17–19 веков

II.



Очерки по истории и технике гравюры




ゆきひら

Японская гравюра 17-19 веков

Japanese Colour Prints: 17th to 19th Centuries

II.

Москва
«Изобразительное искусство»
1987

Автор текста и составитель *Б.Г.Воронова*

В истории искусства японской школе ксилографии принадлежит место особое, в чем-то даже исключительное. Японская гравюра в период расцвета не только значительное явление само по себе, но своего рода связующее звено между искусством Востока и Запада, между творчеством средневековья и Нового времени, необходимая грань в эволюции художественного сознания современности. Искусство гравюры в Японии, так же как в Европе и России, появляется на исходе средних веков, в ту переломную эпоху, когда в недрах средневековья складывается новая демократическая культура, когда растет самосознание человека и искусство постепенно приближается к людям, обращается к современности, увлекается естественными закономерностями окружающего.

Истоки японской гравюры восходят к искусству Китая и Кореи, которые в свою очередь вместе с буддизмом восприняли традиции индийской культуры. Первые оттиски фигурных изображений с гравированных металлических и деревянных пластинок, а также с каменных плит, делались индийскими буддистами еще в 1 веке нашей эры. Ранние японские гравюры связаны с традицией изготовления личных печатей, с религиозным ритуалом и с распространением буддийских текстов. 7 — 8 веками датируются наиболее древние из сохранившихся изображений божеств на длинных горизонтальных листах бумаги (сэнтай буцу) и буддийские тексты — «Хякуманту Дхарани» (ок. 770). В 10 — 11 веках появляются первые иллюстрированные ксилографы — Сутра «Мёхо рэнгэкё» и «Сэммэн Косякё» (в форме веера). Несколько позже начинают создаваться станковые гравюры с изображением божеств и гравюры-свитки (ханга-но эмаки).

Техника гравирования и печати с деревянных досок достигла к этому времени высокого мастерства, но лишь к концу 17 — началу 18 века японская ксилография превратилась в художественное явление, имеющее мировое значение.

Широкое знакомство с ней Европы и России, вначале на Всемирной выставке в Лондоне (1862), затем на выставках в Париже (1867, 1883) и, наконец, в Петербурге (1897), оказало значительное воздействие не только на возрождение художественной ксилографии (Ф.Валлоттон, А.Остроумова-Лебедева, В.Фалилеев и другие), но в известной степени и на формирование европейской живописи Нового времени. «Без японцев нельзя себе представить появления Клода Моне, Дега, Уистлера и всего, что связано с этими тремя именами, т.е. в сущности добрую половину современного искусства», — писал И.Э.Грабарь*.

Большинство мастеров японской гравюры были связаны с художественной школой укиё-э, сложившейся в 17 веке и сочетавшей традиции древнего национального искусства с эстетическими вкусами нового общественного слоя — горожан. Главным центром укиё-э стал город Эдо (нынешний Токио) — новая столица страны, средоточие городской культуры.

«Укиё-э — отнюдь не старейшая, не самая глубокая, духовная и даже не самая декоративная ветвь японского искусства, — писал один из первых западных исследователей японского искусства, — это лишь одна из восьми ведущих художественных школ позднего средневековья. Однако в 17 — 19 веках именно укиё-э превратилась в уникальную силу как в Японии, так и во всем мире»**. Именно в этом искусстве наиболее отчетливо сказались демократические тенденции эпохи, вкусы молодого третьего сословия, его новый взгляд на мир.

Понятие укиё-э, так же как и само слово, прошло значительную эволюцию***. Возникнув в древности в терминологии буддизма и обозначавшее вначале «бренный, суетный» мир, в его противопоставлении высшей действительности, оно приобрело впоследствии оттенок «современный», или «модный». Искусство укиё-э свидетельствовало о стремлении народа к творческому самоопределению: художники отражали его веру в будущее, умение радоваться простым жизненным ценностям — поэзии будней и привлекательности женщин, праздничному веселью и красоте театральных зрелищ. Это искусство давало отдых и уте-

* *Грабарь И* Японцы. — Мир искусства СПб , 1902, № 1, с 31

** Fenollosa E F An Outline of the History of ukiyo-ye Tokyo, 1901, p 3

*** «Укие» (будд) — бренный мир, житейская суета; «э» — картина, изображение, рисунок.

шение, уводило в мир поэтической мечты, помогало забыть горечь повседневности.

«Жить только для момента, обращать внимание на красоту луны, снега, цветущих слив и кленовых листьев, распевать песни, наслаждаться вином, развлекаться, нисколько не заботясь о нищете, смотрящей нам в лицо; отвергать уныние... вот что мы называем укиё», — писал японский писатель Асаи Рёи в своей книге «Образы проходящего мира»*.

Однако для укиё-э характерны также критические, сатирические черты, восходящие к гротескному стилю старой живописи тоба-э**. «Укиё-э было искусством социального протеста, мягкой насмешки; оно дразнило токугавских диктаторов»***. Известно, что некоторые графики за свои произведения преследовались правительством.

Основание школы укиё-э традиция приписывает художнику Иваса Матабэй****, создавшему свои лучшие произведения в 1640 году. Вначале это была чисто живописная школа, но вскоре художники укиё-э увлеклись ксилографией. Тиражность гравюры сделала искусство дешевым и массовым, а особенности материала и техники способствовали созданию произведений, отличающихся особой синтетичностью формы, плоскостностью, и орнаментальностью, то есть именно теми качествами, которые вообще характерны для традиционного японского искусства. И возможно именно поэтому графики укиё-э стали естественными и закономерными наследниками многих художественных приемов, издавна знакомых японским живописцам. Как и старые мастера, они любили активный орнаментальный контур, чистый цвет и плоский силуэт, а декоративную линию школы Кано***** сочетали с полихромией свитков Ямато******. Так же, как для живописи укиё-э,

* См Hillier J R The Japanese Print A New Approach London 1960, p 9

** *Тоба-э* — живописный стиль, восходящий к искусству известного художника Тоба-содзе Какую (епископа Тоба, 1053 — 1140), прославившегося сатирическими произведениями, в которых монахи изображены в виде животных В настоящее время приписываемые ему свитки считаются работами нескольких художников

*** Michener J The Floating World New York, 1954, p 211

**** Иваса Матабэй — художник из Киото, изучал искусство школы Тоса и Кано, выработал индивидуальный живописный стиль, создал бытовой жанр на современные темы, что принесло ему славу «отца укие-э», хотя гравюрой он не занимался В последнее время родоначальником школы укие-э считается Хисикава Моронобу

***** Школа Кано, основанная в 15 в художником Кано Масанобу, особенно прославилась декоративными росписями, созданными Кано Мотонобу и Кано Эйтоку

****** Школа светской живописи Ямато-э (букв «японское искусство») сложилась в 9 — 14 вв Ее основателями считаются Косэ Канаока, Асукабэ Цунэнори и Косэ Хиротака

для гравюры 17 — начала 18 века характерен интерес к национальной традиции; многие мастера гравюры называли себя художниками Ямато, то есть художниками Японии. Их взгляды наиболее отчетливо высказал живописец и график Нисикава Сукэнобу в послесловии к книге «Япония в картинах» (1738): «Наши старые художники учились на картинах китайских мастеров, поэтому они постоянно изображают китайских мудрецов, поэтов или отшельников и очень редко людей Японии. Даже когда они (...) изображают японца, все же картина отдает Китаем, дух не уловлен. Разве это не узость? В картинах держаться китайских традиций, презирать японские школы, сводить все к китайскому, китайским пейзажам, китайским работам, китайским развлечениям, не глядя на свою Японию, разве это не значит верить в чужую далекую страну и презирать свою близкую родину? Хотя законы живописи Китая и Японии во многом схожи, все же некоторое различие есть, потому что в Японии и Китае различны сами земля и вода»*.

Художники укиё-э впервые в Японии заинтересовались бытом и образами горожан. Их вдохновляли оживленная сутолока улиц, быт веселых домов Ёсивара (Ёсивара — район в Эдо), веселые пикники и экскурсии, народные шествия и традиционные праздники; они как бы заново открыли пейзажи родины; их любимыми сюжетами стали: «любование цветущими вишнями весной» (праздник ханами), «любование полной луной и алыми листьями клена осенью» (праздники цкими и момидзигари). В укиё-э появляются неизвестные прежде жанры: изображение красавиц (бидзинга), актеров (якусяэ), борцов (рякусиэ); старый пейзажный жанр и живопись «цветов и птиц» изменили свою форму. При этом меняются не только сюжеты, но само содержание искусства укиё-э. На смену восприятию действительности в ее неуловимой

* Мастера искусства об искусстве М , 1965, т 1, с. 126 — 127

309.
Моронобу
Мацукадзэ и Мурасамэ. 1684—1688



まつ風村さめ
ゆきひら
まつかぜ

и ускользающей сущности пришел ясный и трезвый взгляд на мир. Графики воспринимали мир как нечто конкретное и очевидное, доступное логике, подвластное разуму и чувству. И если классическое дальневосточное искусство было искусством постижения и созерцания, то для мастеров укиё-э характерно утверждение красоты повседневности. По сравнению с классической живописью, гравюра теряет в широте и глубине содержания, однако выигрывает в разнообразии мотивов и достоверности изображения. Она превращается в искусство «малых тем»: изображению божеств и мудрецов древности графики, особенно вначале, предпочитали образы современников, а широкую тему «времена года» сочетали с изображением узких временны́х отрезков — вечера, полдня, сумерек или рассвета.

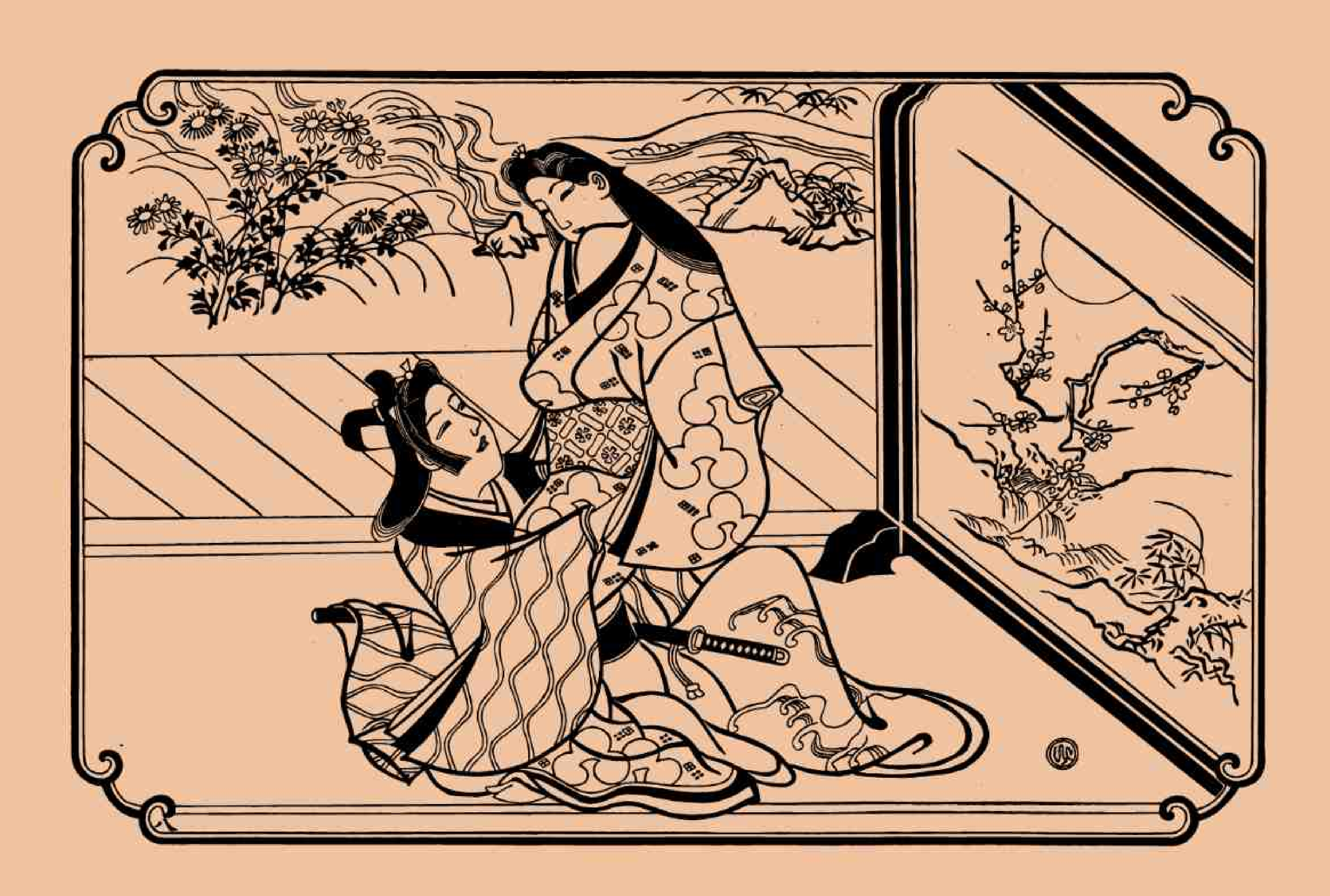
Однако каждый из этих камерных, казалось бы, мотивов предстает в гравюре как одно из проявлений широкой жизни природы. В каждом образе графики видели проявление всеобщих законов поэзии, ритма, гармонии; повседневное бытие людей они включили в широкую систему мироздания, обыденную жизнь показали как значительное событие, а актеров и красавиц представили как героев старинных сказаний. В гравюре сказывается и характерный для народного искусства интерес к фактуре, к поверхности предметов, к доступным нашему взгляду связям и отношениям.

Первый расцвет ксилографии приходится на годы Гэнроку (1688 — 1703), на время «наивысшего культурного блеска» позднего средневековья. Именно тогда возникает народный театр Кабуки, расцветает знаменитая поэзия короткого стихотворения «хокку», распространяется светская литература. Но особенно следует отметить небывалое прежде развитие книгопечатания; в технике ксилографии с большим количеством иллюстраций издаются популярные истории, романы, энциклопедии и путеводители. Самая ранняя из известных нам иллюстрированных книг со светским содержанием — повесть «Исэ моногатари» была издана в 1608 году.

Но особенно очевидна в гравюре этого периода ее связь с ремеслом. Многие графики происходили из семей ремесленников, они всегда учитывали особенности материала — дерева, и в отличие от современной авторской гравюры, создающейся одним человеком, традиционная японская ксилография была результатом коллективного творчества. В ее создании на равных правах участвовали художник — автор рисунка, резчики и печатник. При этом роль резчиков и печатника, чьи имена обычно оставались неизвестными, была очень велика, они не просто исполняли замысел художника, но вместе с рисовальщиком участвовали в создании художественного образа.

Вплоть до 20 века в Японии развивалась только обрезная гравюра на дереве, вначале черно-белая, затем раскрашенная от руки и, наконец, цветная (проникшие из Европы в 19 веке техники офорта, литографии и впоследствии линогравюры распространились лишь в самое последнее время). Изготовление гравюры начиналось с того, что художник создавал черный линейный рисунок (хансита) на тонкой прозрачной бумаге, который наклеивался на доску лицевой стороной вниз и по которому вырезалась первая, так называемая ключевая доска (сумибан). Подготовительный рисунок при этом естественно уничтожался. С этой доски делалось затем несколько оттисков, на которых художник красной тушью отмечал места, которые должны быть напечатаны в цвете, и по ним уже резчик вырезал доски для цветной печати. Для гравюры употребляли дерево продольного распила с твердой гладкой однородной древесиной, хорошо впитывающей водяные краски. Наиболее подходящим материалом считалась одна из разновидностей дикой вишни (ямасакура), растущая в Центральной Японии. Отобранный для обработки деревянный брус разрезали на планки, которые затем высушивали в течение нескольких лет и отполировывали до такой степени, чтобы потом при сложении вместе их было трудно разъединить.

310.
Моронобу
В тени ширмы. 1680-е годы



Резчики делились на два разряда: мастера высшей квалификации («касирабори» — букв. «резчики голов») вырезали наиболее ответственные части гравюры — руки, головы, мелкие узоры и тонкие детали; мастера второго разряда («добори» — букв. «резчики тела») выполняли всю остальную работу, которую им поручали «касирабори», исходя из их способностей.

Роль печатника, как и резчика, была очень значительна. Он не имел перед глазами законченного цветного эскиза художника; автор рисунка на оттисках с черной доски обозначал лишь главные цвета, по которым печатник делал образцы и, после того как с художником были обсуждены все оттенки цвета, печатал необходимое количество оттисков (обычно около 200), добиваясь согласованности и гармонии общего цветового решения. Гравюры в эти годы редко помещали в специальные ниши — токонома, где обычно находился живописный свиток. Их наклеивали на экраны, ширмы, на раздвижные стены и на столбы-опоры; они хорошо смотрелись в японском интерьере рядом с золотистыми соломенными циновками и изделиями из цветного лака. Может быть, в какой-то степени от прикладного искусства идет и узорчатость японской гравюры, и ее звучная полихромия.

Эта связь гравюры с ремеслом и коллективный метод ее создания характерны, однако, не только для японской, но также для гравюры других стран на раннем этапе ее развития.

Каковы же особенности именно японской ксилографии? Известное значение в формировании ее творческого метода и стиля имели, конечно, инструменты и материалы, которыми пользовались японские графики: особым способом обработанные деревянные доски, пористая рисовая бумага ручной выработки, водяные краски минерального и растительного происхождения, а также передающиеся по наследству секреты мастерства. Однако главные отличительные качества японской гравюры определяются своеобразием ее эстетических принципов и, прежде всего, особым синтетическим характером образного строя. В ней как бы на равных правах сочетаются принципы трех различных видов искусства — рисунка, живописи и каллиграфии, хотя в разных видах гравюры и в различные периоды их соотношение меняется. Так книжная черно-белая гравюра 17 века ближе всего к каллиграфии, а полихромные листы второй половины 18 века — это почти живопись. Язык гравюры близок поэзии, а образный строй восходит к театру. Так же как для традиционного японского театра, где женские роли всегда исполнялись мужчинами, для гравюры характерен способ не прямого, а косвенного изображения, своего рода двойная экспозиция, то, что в японской эстетике обозначается термином «митатэ» (уподобление). Следуя законам митатэ, график сочетает на одном листе сцены из различных эпох, мужчин изображает в виде женщин, а героев старины — в образах красавиц, одетых и причесанных по последней моде. При этом мы видим на гравюрах не живых людей, а как бы театральные амплуа: лица красавиц и актеров похожи на маски, их позы и жесты условны; они живут по своим законам, подчиняясь особому темпу и ритму.

В гравюре, как и в театре, мгновенное сочетается с вневременным, и в одной сцене настоящее соседствует с прошедшим и будущим. И подобно театральной сцене, пространство на гравюре резко разграничено; будто на просцениуме скользят перед глазами зрителей фигуры переднего плана, а сцены вдали, решенные в ином, резко уменьшенном масштабе, кажутся плоской декорацией.

При этом в отличие от большинства западных художников, воссоздающих обычно некое драматическое начало мира, воплощающих борьбу противоположных сил, утверждающих самостоятельную значимость человека, властвующего или противостоящего пространству, японские мастера подчеркивали единство человека и окружающей среды. Это чувство гармонии рождено идущими от древней философии представлениями о целостно-

311.
Киёнобу I
Актер в женской роли. 1704—1711



сти мира, о родстве и равенстве всей живой и мертвой природы.

Именно эти традиционные взгляды во многом определили стилистические качества японской гравюры: метафоричность ее образного строя, символичность языка, синтез единичного и всеобщего, мгновенного и вневременного. Этой сложившейся в гравюре системе, сочетающей черты конкретности и отвлеченности, отвечал и творческий метод японских ксилографов. Если для европейской гравюры характерен закон контраста, своеобразный «конфликт плоскости и пространства», то японская гравюра исходит из иных, можно сказать, противоположных принципов. Графики соблюдают древний закон о сосуществовании противоположных начал, движущих миром, о так называемых силах «ин-ё»*, в которых, однако, в восточной философии оттеняется не столько их антагонизм, но прежде всего их нерасторжимость и внутреннее единство. Именно такие представления, возможно, и определили характерную для дальневосточного искусства, в том числе и для гравюры, некую гармоничность образного строя. И, возможно, поэтому в гравюре происходит как бы сближение различных творческих приемов. Каждая композиция одновременно динамична и статична, симметрична и асимметрична, замкнута и открыта; белая бумага столь же активна, как и изображение; пространство относительно неглубоко, а форма предметов уплощена. При этом сама плоскость и сочетание плоскостей стали как бы носителями пространства. Но совершенно особую роль играет в японской гравюре орнамент. Причудливый узор из фигур людей и тканей, надписей и украшений, нарушая границы контуров, сглаживая контраст форм и пространства, дает ощущение единства и равнозначности явлений. Одновременно орнамент как бы вносит ноту конкретности, переводит возвышенные образы в мир материальных земных предметов, делает японские гравюры похожими на узорчатую ткань, на вышивку или парчу.

* «Ин-е» («инь-ян») — согласно китайской философии, два противоположных начала, определяющих бытие Вселенной положительное и отрицательное, активное и пассивное, мужское и женское, свет и тень и т п Закон «ин-е» играл решающую роль в японском искусстве В Японии говорят «Для того чтобы писать со вкусом и воображением, надо всегда следовать принципам «ин-е».

Эти качества сохранились в своих основных чертах на протяжении двух столетий существования гравюры укиё-э, определив единство и целостность ее стиля. Однако в пределах этого единого стилистического направления можно условно различить три главных периода.

Первый, ранний период, когда развивалась гравюра черно-белая и раскрашенная от руки, вначале в виде книжных иллюстраций, а затем станковых гравюр, приходится на конец 17 и первые десятилетия 18 столетия.

Второй период, связанный с изобретением и наивысшим расцветом цветной станковой ксилографии, охватывает всю вторую половину 18 и первое десятилетие 19 столетия.

Третий, завершающий период, когда наблюдаются возврат к гравюре книжной и одновременное увлечение большими графическими циклами, начинается с 20 — 30-х годов и заканчивается к концу 19 века, когда политический и социальный переворот Мэйдзи Исин (1868) постепенно приводит к крушению старой Японии.

Первым большим мастером и родоначальником станковой гравюры укиё-э, отделившейся от иллюстрации и ставшей самостоятельным видом искусства, считается Хисикава Моронобу — сын вышивальщика и внук ткача.

«Моронобу не только создал совершенно новый вид искусства... он сделал это искусство японским, в стиле и содержании противопоставив его искусству Китая... он превратил это искусство в массовое и дешевое»*. В молодости Моронобу изучал древнюю японскую живопись и работал в качестве художника по тканям на шелкоткацкой фабрике в старинном городе Киото. Но прославился он другим. Переселившись на восток в новую столицу Эдо, переименованную впоследствии в Токио, художник увлекается гравюрой на дереве

* Michener J The Floating World , p 21

312.
Тинтё (Тиндзю)
Красавица Коконоэ из дома Нисидая со служанками



羽川珍重筆稿

и начинает издавать дешевые «книги-картинки» для простонародья (эхон); в них преобладали иллюстрации, сопровождающиеся лишь небольшим пояснительным текстом. Одновременно он начал делать альбомы совсем без текста и, главное, печатать отдельные, как бы отделившиеся от книги графические листы (итимай-э) для тех, кто не мог купить целый альбом. Эти черно-белые гравюры (сумидзури-э) были напечатаны с одной доски черной краской суми, получаемой из сажи и клея. На основе древних эстетических принципов Мороноб у создает новое искусство ксилографии, вырабатывает его метод и стиль; традиционные исторические и литературные сюжеты он сочетает с образами современников, увлекается изображением городских сцен, актеров и красавиц, которые стали самыми распространенными сюжетами японской гравюры на протяжении двух с половиной столетий. Именно на изображении жизни веселых кварталов Ёсивара и сцен театра Кабуки сложился стиль укиё-э.

Иллюстрированные книги Моронобу и его последователей аналогичны так называемым «блоковым» книгам, издававшимся в Европе начиная с 15 века. Как и в ранних европейских книгах, изображение и текст в них вырезаны на одной доске; так же прост и ясен их язык, декоративен стиль, линия узорчата и орнаментальна. И так же изображение и текст находятся в полном стилистическом и образном единстве. Однако текст в японских книгах не только входит в изобразительную ткань произведения, а пояснительные надписи размещаются на изобразительной поверхности, составляя необходимую грань в общей орнаментальной и ритмической структуре образа, но само изображение строится по законам каллиграфии.

«Искусство каллиграфии и живописи едино», — говорили древние, и эта особенность всего японского искусства, может быть, в еще большей степени, чем в живописи, сказалась в ксилографии ранней поры.

Примером может быть так называемая «книга в картинах» (эхон) — «Мацукадзэ и Мурасамэ» (1684 — 1688), сделанная Моронобу на тему одноименной лирической драмы театра Но, посвященной истории любви двух девушек-рыбачек Мацукадзэ и Мурасамэ и поэта Аривара Юкихира, сосланного в далекую бухту Сума.

Подобно старинному свитку, книга Моронобу, сброшюрованная в виде гармоники (так называемые «вихревые страницы»), разворачивается на несколько метров. И вслед за текстом, который вьется затейливой вязью по верхнему краю листа, изображение разворачивается справа налево, по ходу японского письма, и читается сверху вниз; подобно иероглифическому знаку горы, деревья, люди не индивидуализированы, а даны в их типовом значении. Это делает их формы легкими для прочтения и изображение складывается из сочетания самостоятельных элементов, как бы по принципу монтажа. При этом почерк японских графиков нередко соответствовал одной из форм иероглифического письма: скорописи — сосё, полускорописи — гёсё или печатному шрифту — рэйсё. График был также предельно внимателен к изобразительной форме. «Как в каллиграфии форма выражает дух (содержание), так и в живописи художник, рисуя форму, одухотворяет ее. Поэтому, если форма неправильна, содержание непонятно...»*, — говорил Хокусай.

И так же, как в каллиграфии, главная задача линии заключается не только в том, чтобы выявить структуру форм и определяющие типологические качества предметов; не только в том, чтобы показать явления в процессе становления, но также в том, чтобы передать «гармонию духа», которой, по представлению древних, «научиться нельзя, но которая должна присутствовать в каждом истинном произведении искусства». Линия в японской гравюре более экспрессивна и несет большую эмоциональную и смысловую нагрузку, чем в гравюре европейской. И, может быть, в ли-

* *Хокусай Кацусика.* Эхон хаябики (Ускоренное руководство по рисованию). 1819, т 2 — Собрание ГМИИ им. А.С.Пушкина, альбом № 421.

313.
Масанобу
Актер Итикава Эбидзо в роли Сукэроку.
1741—1744


奥村文角政信正筆

нейном строе и сказалось прежде всего новое отношение Моронобу к миру. В подчеркнутой активности контуров, в решительности и свободе линий, то величаво текущих и оттеняющих мерный темп черных и белых плоскостей, то рассыпающихся прихотливой арабеской орнамента, ощущается особая энергия, рожденная напряжением, с которым рука мастера преодолевает сопротивление материала — дерева. Эта энергия наделяет образы Моронобу чертами монументальности и земной силы. Это острое чувство материала сближает раннюю японскую гравюру со скульптурой, с резьбой по дереву, с народным искусством кокэси (изготовлением деревянных кукол).

Моронобу приближает фигуры людей к переднему плану, выделяет их размером, подчеркивает телесность, материальность форм и, оттеняя силуэт, как бы утверждает их самостоятельную значимость и эстетическую ценность. Он, как и все японские графики, стремится к изобразительной краткости, но одновременно воссоздает широкий круг явлений, используя метафору, намек, иносказание и другие чисто литературные приемы. При этом он рассчитывает на особый характер восприятия, который в японской эстетике обозначается словом «ёдзё» и обычно переводится как «послечувствование». Смысл этого термина заключается в том, что зритель должен дорисовать, воссоздать в своем воображении то, что на картине не изображено, но на что намекнул художник какой-либо деталью, словом или поэтическим текстом. Так, узнавая о том, что имя одной из девушек Мурасамэ, что значит «мелкий осенний дождь», а другую зовут Мацукадзэ, то есть «ветер в соснах», в воображении зрителя возникает пейзажная среда, складывается образ далекой бухты Сума, издавна славившейся красотой осеннего дождя и шелестом ветра в соснах (в Японии эти явления природы до сих пор остаются источником особого эстетического наслаждения).

Но хотя образ человека в японской гравюре еще как бы не выделился из круга природного бытия, он стал более конкретным, земным, подвластным логике и чувству. Одновременно произошли изменения в трактовке пространства. Хотя пространство в гравюрах Моронобу по-прежнему передается не прямо, а косвенно, намеком (в белом нейтральном фоне бумаги мы скорее угадываем даль, чувствуем глубину, чем непосредственно видим ее), и все так же, как в старой живописи, применяется прием контраста размеров, среза части предметов краями изображения, но соотношение предмета и фона стало иным. Пространство в гравюрах не уходит в безбрежную глубину листа, как в традиционной живописи; оно неглубоко, замкнуто, ограничено ветвями растений, деталями строений, фигурами людей и разворачивается оно не сверху вниз, а параллельно краю листа, и, главное, действие сосредоточивается на узком отрезке переднего плана, словно на театральных подмостках. В гравюрах Моронобу появляется еще один, новый прием, который впоследствии использовали многие графики. На его листах пространство, ограниченное вертикалью и двумя диагоналями, расходящимися из нижней части изображения, напоминает ортогональную проекцию (листы «Влюбленные», «Кухня в Ёсивара» и другие); создается впечатление, что изображение открыто, непосредственно обращено к зрителю, как бы включает его в свою среду. Это было принципиально новое пространственное решение, знаменовавшее переход к новой системе, в которой человек выступал как центр мироздания. Переход к такой системе проходил на исходе средних веков и в других странах мира. В Европе он был результатом формирования ренессансных идеалов, следствием радикального и последовательного изменения всей изобразительной системы; в Японии же этот процесс проходил в пределах традиционных представлений, когда образ решался в привычном декоративном стиле, по законам каллиграфии, в традициях пантеистического мышления.

Созданный Моронобу стиль определил характер всей японской гравюры конца 17 и первых де-

314.
Кайгэцудо
Женщина с распущенными волосами



сятилетий 18 века. У Моронобу было много учеников и последователей, из которых лучшими считаются Моросигэ и Морофуса. Однако ни один из них не достиг уровня учителя. Традиции его школы были продолжены художниками семьи Тории, хотя и в несколько иной форме. Мастера Тории работали главным образом в станковой ксилографии «большой формы», преобладавшей в течение всей первой половины 18 столетия. Они сочетали каллиграфичность стиля Моронобу с яркой раскраской лубочных картин оцуэ, широко распространенных в Японии. Они предпочитали жанр театральных гравюр и, что особенно важно, утвердили влияние эстетики театра на всю последующую японскую ксилографию. Основателем и одним из лучших художников школы Тории был Киёнобу I. По-видимому, не позднее 1687 года Киёнобу начал издавать гравюры с изображением актеров в ролях, делать театральные афиши, программы спектаклей и концертов. Около 1700 года художники Тории начали раскрашивать гравюры от руки охрой — краской тан (этот тип гравюры назывался танэ); иногда к охре добавляли более спокойные тона — оливковый и приглушенный желтый. Краской покрывали большие плоскости, что напоминало прием, характерный для раскраски праздничной одежды хакама. Цвет на этих гравюрах, как и на картинах оцуэ не передает действительного цвета предметов, не ограничен контуром; он ярок, бросок, стремителен, экспрессивен и необходим художнику лишь для того, чтобы передать праздничность и блеск театральных зрелищ. Актеры обычно изображены в вихре одежд, в сверкании тканей, в обрамлении театральных драпировок; они уподобляются отвлеченному орнаментальному знаку, олицетворяют порыв и стремительность.

Одновременно с театральным жанром Киёнобу I и его ученики (особой цветовой изысканностью и строгостью отличаются произведения Ханэгава Тинтё), работают также в жанре бидзинга, восходящем к искусству Моронобу. Они изображают красавиц, сдержанных и величавых. В их гравюрах сочетается активность контура с прихотливым орнаментом и тонким иероглифическим узором.

Но особенно прославились в создании гравюр этого жанра художники семьи Кайгэцудо, работавшие в первые десятилетия 18 века. Их большие вертикальные свитки служили рекламой чайных домов или использовались как вывески у входа в помещение. В пышных праздничных одеждах, схваченных тяжелыми узлами нарядных поясов, женщины полны какой-то стихийной земной силы. Кажется, что они словно вырастают из земли, подчинены закону роста и потому их тела строятся не сочетанием объемов, но линией, в самом движении которой воплощено как бы произрастание, вытекание одних форм из других; в них есть нечто от незыблемости деревьев, стройности и стихийности растений. Изгиб тела женщин на гравюрах Кайгэцудо часто напоминает латинскую букву «S», но обращенную как бы в обратную сторону. Эту подвижную сложную линию, характерную также для европейского искусства 18 века, которую Хогарт считал основой всякой организованной формы, любили многие японские графики. Такую линию, напоминающую древнее графическое изображение облаков и дракона, символизирующего извечные изменения природы, то есть саму жизнь, можно проследить и в пейзажных гравюрах. Разворачиваясь по плоскости, скрещиваясь и переплетаясь, эти линии воссоздают особый колеблющийся ритм форм, сочетая в себе как бы два противоположных начала; одновременно подчеркивая плоскостность и пространственность, передавая движение и статику, изменчивость и покой.

Линии в гравюрах Кайгэцудо немногочисленны, но тем большее значение приобретает каждая из них. Линия всегда синтетична, одновременно тектонична и естественна. Она идет легко, свободно, словно под напором скрытой в ней потенциальной силы, то сплетаясь в тугие кольца узора, то ниспадая тяжестью одежд. «Тот не может по-

315.
Харунобу
Влюбленные, играющие на одном сямисэне.
Около 1766


鈴木春信画

нять искусство, кто не умеет читать линию», — говорят на Востоке. Именно линия является в гравюрах главным носителем содержания; на листах Кайгэцудо она величава и неспешна; мы ощущаем в ней уверенность, торжественность и несколько театральную парадность. Значительным элементом гравюры является также узор на одежде, рассчитанный на возникновение у нас зрительных, а иногда и слуховых ассоциаций. Существенной и необходимой гранью гравюр Кайгэцудо, как и произведений Моронобу, является также каллиграфический текст, помещенный здесь же на изобразительной поверхности. Размашистые, острые штрихи подписи художника вносят дополнительную ноту в образный строй гравюры, а печати издателя и цензора смотрятся как завершающее звено, закономерное и необходимое в общей структуре произведения.

К 20 — 30-м годам 18 века завершается начальный период ксилографии укиё-э — нового народного искусства, наделенного чертами монументальности, восходящего и к классическому искусству каллиграфии, и к лубочным картинкам оцу-э.

Гравюра вступает в период поисков и экспериментов, связанных с изменением всего ее образного строя и стиля, потребовавших новых технических изобретений.

В 40-х годах все важнейшие открытия в технике ксилографии были сделаны Окумура Масанобу. Типичный житель Эдо, неугомонный, дерзкий и изобретательный, Масанобу занимался гравюрой с двенадцати лет, кроме того, он был одно время актером, торговал книгами и, наконец, около 1716 года основал собственное издательство, что позволило ему свободно экспериментировать. Масанобу приписывают более десяти изобретений в форме и технике гравюры. По-видимому, он первым начал издавать гравюры в виде диптихов, триптихов, а также в виде узких длинных листов, которые наклеивали на столбы в интерьере (так называемые «хасира-э»). Масанобу первым делает в гравюре фон из порошка слюды, создает так называемые «бэни-э», которые, как и прежде, раскрашивались от руки кистью, но для которых вместо оранжевой минеральной краски (тан) применяет розовую растительную (бэни), добавляя к ней желтую, оливковую и коричневую. Он делает также так называемые «лаковые картины» («уруси-э»), нанося японский лак — уруси, на самые заметные части гравюры. Иногда лаком покрывались светлые плоскости гравюры, что придавало листам особый блеск и сходство с изделиями из лака. Но чаще тот же эффект получали, смешивая черную краску (суми) с густым клеем. Масанобу изобрел также так называемую «слепую печать» (тиснение) и, наконец, около 1741 — 1745 годов напечатал первые цветные гравюры с двух досок. Эти гравюры («бэнидзури-э») печатались вначале лишь в два цвета: розовый (бэни) и зеленый (аой), около 1758 — 1765 годов к ним добавили синий и желтый.

Одновременно с Окумура Масанобу в технике бэнидзури-э работали Тории Киёхиро, Тории Киёмицу, Тоёнобу, Сигэнага и некоторые другие графики. Сочетая ограниченное количество красок, эти художники добивались тем не менее сложных колористических эффектов, так как активным цветовым началом в их гравюрах выступает также черное и белое; цветные линии, сплетаясь в причудливые растительные и геометрические узоры и оттененные черными и белыми орнаментами, создают полное ощущение полихромии. Однако эти листы имеют еще чисто графический линейный характер: в их основе — цветной орнамент, сложный динамичный узор и, хотя техника бэнидзури-э сыграла известную роль в формировании стиля классической цветной гравюры второй половины 18 века, она строится на иных принципах.

Главными источниками полихромной гравюры, созданной в середине 1760-х годов, стали, во-первых, китайские гравюры, с которыми в эти годы впервые познакомились в Японии, и, во-вторых, национальная японская живопись — ямато-э.

316.
Харунобу
Красавица Осэн из чайного дома Касамори


鈴木春信画

Процесс сближения гравюры с живописью наблюдался в 18 веке также и в Европе. Однако особенность японской ксилографии, в отличие от западной, заключается в том, что она не превратилась в искусство вторичное по отношению к живописи, не ограничилась репродукционными задачами. Японская гравюра полностью сохранила свою творческую самостоятельность. Живопись лишь обогатила технику и язык гравюры, не затронув ее стиля и существа. Вместе с тем именно многовековые традиции живописи помогли гравюре превратиться в «большое» искусство, сыгравшее значительную роль в становлении художественного сознания Нового времени.

Примерно с середины 60-х годов 18 века в связи с изменением характера городской культуры и всей духовной атмосферы в стране происходят решительные изменения искусства горожан. Гравюра вступает в пору зрелости, в период расцвета, который длится вплоть до конца столетия. И хотя графики по-прежнему изображают актеров и красавиц и их творчество все также развивается в пределах канона, в границах вполне сложившегося стиля, решительно меняется эмоциональный строй и содержание ксилографии укиё-э.

Простонародная демократическая гравюра 17 века превращается в искусство городской интеллигенции и создается совместными усилиями художников и поэтов. Некоторые листы помещают теперь в специальные ниши, где раньше находились лишь свитки каллиграфов и живописцев.

В гравюре этой поры особенно отчетливо сказываются качества классической поэзии и «эмоциональный характер японского духа», свойственный всей японской культуре. Гравюра превращается в искусство интимное и лирическое. Появляется интерес к душевным движениям, изменчивым настроениям, к сложной эмоциональной среде. И как бы в ответ на требования нового содержания складываются новые приемы, создается новая техника. Линейный стиль уступает место живописному, и гравюра черно-белая или ярко раскрашенная от руки сменяется цветными отпечатками, отличающимися разнообразием и сложностью тональных отношений. Используя опыт китайской цветной



317.
Харунобу
Переходят реку. Из серии «Шесть рек Тамагава»

318.
Харунобу
Переходят реку. Из серии «Шесть рек Тамагава». Деталь



ксилографии, японские мастера начинают печатать гравюры с семи-восьми, а затем тридцати-сорока досок, применяя краски растительного и минерального происхождения, смешанные с рисовой пастой*.

Краски наносили на доску кистью и печатали вручную при помощи бамбукового диска — барэна. Бумагу употребляли ручного изготовления, чаще всего из коры тутового дерева; перед печатью ее вымачивали около шести часов, а затем подсушивали.

Для истории гравюры изобретение цветной печати было событием необычайной важности. Цвет придал гравюре новое измерение, привнес в нее нечто такое, что черно-белая гамма никогда не могла бы ей дать. Цвет обогатил средства выражения и позволил передать ту тончайшую область эмоциональных состояний, которая составляет одно из главных достижений японской ксилографии.

Первое широкое применение цветной печати с многих досок и использование художественных возможностей полихромной ксилографии традиция связывает с именем Судзуки Харунобу.

В 1765 году основанное Харунобу издательство «Судзуки» издало настенный календарь с цветными, совершенно необычными гравюрами. Они были напечатаны на самой лучшей по качеству, хорошо впитывающей краску бумаге хосо, украшены тиснением, золотым, серебряным и перламутровым порошком. Глубокие и мягкие водяные краски, покрывая всю поверхность листа, создавали эффект, подобный парче, что и дало им название «парчовые картины» — нисики-э. Для нисики-э применяют новые методы печати: «кимэкоми» (выявление структуры древесины путем сильного притирания гравюры локтем по вырезанной доске, для того чтобы передать бесцветные рельефные линии контуров женских тел, мускулатуры борцов и т.п.) и «карадзури» (печатание по смоченной доске, чтобы воспроизвести бесцветные легкие линии узоров шелка и ширм).

Предполагают, что идею создания таких гравюр подсказал Харунобу его друг поэт Кёсэн, задумавший издавать их не для продажи, а для распространения в виде памятных подарков среди узкого круга любителей искусств, членов графического клуба, к которому он принадлежал. Однако, как только гравюры Харунобу были опубликованы, они привлекли внимание горожан и вскоре поступили в широкую продажу.

Учителем Харунобу был график Сигэнага. Подобно ему Харунобу вначале, с 1750-х годов, работал в книжной графике и создавал гравюры с изображением актеров (якуся-э), однако вскоре отказался от них как от произведений, по его словам, «грубых и недостойных». Отошел он также и от графического стиля учителя. Зрелое творчество Харунобу сближается с живописью Сюнэя. К искусству Сюнэя восходят колористическая гамма, главные сюжеты, темы его гравюр, посвященных изображению женщин. Жанр «красавиц» («бидзинга») всегда привлекал японских графиков, однако, в отличие от предшествующих мастеров, Харунобу изображает не знаменитых красавиц, а обычных женщин — горожанок Эдо. Его излюбленные модели — красавица Осэн из чайного дома Касамори, продавщица О-Фудзи, танцовщицы О-Нами и О-Мицу.

По сравнению с ранней гравюрой меняется размер, формат его произведений (художник предпочитает небольшие, чуть вытянутые по вертикали форматы листов), но прежде всего изменяется идеал женской красоты и даже возраст изображенных женщин; уверенных и горделивых красавиц 17 столетия сменили совсем юные девушки, почти подростки. У них хрупкие тела, крошечные руки,

* Наиболее распространенными были краски черная (суми), изготовлявшаяся из сажи, полученной при горении свежих сосновых игл, белая (гофун) — из золы морских раковин, четыре красные розовая (бэни) из цветов шафрана и сока японской сливы; китайская киноварь (сю) — ярко-красная краска из серой ртути, «красная раковина» (бэнигара) из серного железа и медного купороса; желтовато-красная (тан) из свинца, селитры и серы Четыре желтые краски шафрановая (укон) из желтого имбиря; прозрачная желтая (кутинаси) из флоридской гардении, «каменная желтая» (ке, или сэке) из серы и мышьяка, гуммигут (се) — ярко-желтая краска из древесной коры. Три синие индиго (аой) из ветоши, первоначально окрашенной индиго, «синяя бумага» (аойгами) из бумаги, первоначально окрашенной краской из лепестков цветов цуякуса, ультрамарин (гундзе) из ляпис-лазури или полученный химическим путем Две коричневые «красная охра» (танся) из жженой сиены и желтовато-коричневая краска (дзуми) из древесной коры

319.
Харунобу
Бамбуковая шторка. 1760-е годы


春信画

тонкие запястья, в них есть что-то игрушечное, они похожи на кукол, и двигаются они плавно, легко, как зачарованные. Девушки гуляют, собирают ракушки, наслаждаются музыкой или цветами. Кажется, что они не идут, а плывут по воле волшебного танца, в раз заданном темпе, в едином ритме, как бы подчиняясь законам жизни земли.

Искусству Харонобу, как и его предшественников, свойственно ощущение близости ко всему миру, «без чувства страха перед природой, без стремления видеть в ней руку создателя»*. Но в отличие от графиков 17 столетия, воссоздающих некие общие представления о процессе бытия, содержанием искусства Харунобу становится едва доступная глазу эмоциональная жизнь природы и внушенные ею настроения и чувства. Именно «любовь к природе... заставила японцев глубже заглянуть в душу человека»**, и хотя графики середины 18 века еще не знали пейзажа как самостоятельного жанра, настроения и ритмы природы пронизывают все грани их художественного сознания.

Японской эстетикой всегда ценились состояния пограничные, переходные, и во всех произведениях Харунобу есть что-то зыбкое, неуловимое, неопределенное. Художника привлекают такие оттенки чувств, такие неизобразимые, казалось бы, понятия, как нежность, шепот или тишина, и такие переходные состояния, как сумерки, свежесть или прохлада. Он предпочитает изображать не лето, но весну, и вечер любит больше, чем ночь. Он передает мягкий свет прозрачного осеннего дня, глухие краски увядшей травы и едва ощутимое чувство одиночества, исходящее от голубоватых волн, от пустынного берега и рыжего ствола старой сосны («Бамбуковая шторка»). Что бы ни изображал художник, его произведения пронизаны ощущением легкой печали, едва приметной тоски. Фигуры девушек кажутся легкими, невесомыми, они задумчивы и грустны. Произведения Харунобу выражают не только личное чувство художника, не только его мироощущение, но, может быть, в еще большей степени вкусы средневековья, закрепленные в эстетической теории «моно-но аварэ» (букв. «печаль вещей», «скрытое очарование вещей»). Эта теория, сложившаяся в 10 — 12 веках, связывала понятие красоты с ощущением бренности всего прекрасного на земле, что окрашивало произведения искусства в печальные тона. К такому пониманию красоты восходит и колорит Харунобу. И хотя, возможно, приглушенный цвет его гравюр в какой-то степени результат времени, все же он принадлежит к тому цветовому ряду, который согласно традиционной эстетической системе входил в понятие «саби», противоположное понятию «цуя». Если «цуя» — это красота, «лежащая на поверхности», воплощающаяся в звонком, блестящем цвете и выражающая позитивный лик природы, то «саби» — скрытая красота мира; для «саби» (слово «саби» происходит от корня одинокий, печальный) характерно углубленное спокойствие; в ней содержится, по словам художника Сэссю, «оттенок ужаса перед миром». Красота «саби» отличается неяркой красочной гаммой, ее главное качество — в сочетании изысканности и предельной простоты, неприхотливости.

В произведениях Харунобу, как и в классической живописи, ощущается чуть приметный привкус «сладкой тоски», он также, как старые мастера, любит мягкие тона и неожиданные сочетания. Гравюры Харунобу печатались вначале лишь с трех досок, тремя красками (красной, синей и желтой), однако путем повторной печати, накладывая цвет на цвет, печатник получал до шести-семи различных тонов. Впоследствии для его гравюр вырезали до десяти досок, используя четыре красные краски (шафранную, розовую, венецианскую красную и винную), три серые (серо-голубую, мышиную и серовато-оливковую), две желтые (лимонную и оранжевую) и некоторые другие.

Как многие японские художники, простому коричневому цвету он предпочитал горчичный или

* *Елисеев С* Японская литература — В кн Литература Востока Пг, 1920, вып 2, с 42
** Там же, с 40

320.
Корюсай
Цапля и ворон


湖龍画

табачный, а звучному карминному — мягкий коралловый. Но особенно он любил оттенки охры, сочетания розовых и лиловых тонов — краски ирисов и оттенки заката.

Японские графики словно воссоздавали основные цвета «времен года» или суток. Так, многие гравюры Харунобу рождают представление о красках ранней весны, о ее молодой траве, прозрачных ручьях, цветущих вишнях (на одной из гравюр Харунобу написал: «сделана в счастливый день весны»). Впоследствии теплый, солнечный колорит Киёнага стал воплощением летнего дня, а серовато-лиловая гамма художников школы Эйси — олицетворением осенних сумерек. При этом японские графики, и прежде всего Харунобу, не стремились к зрительной достоверности. Харунобу не воспринимал краску как определенный признак предмета, он знал и всегда подчеркивал эмоциональные качества самого цвета, часто подчиняя ему реальную окраску вещей. Море на его гравюрах может быть розовым, небо песочным, трава голубой, в зависимости от основного эмоционального строя произведения.

Например, на гравюре «Прохлада», где изображена девушка на берегу ручья, мягкий серовато-голубой тон не несет изобразительной функции; он то смягчается, гаснет, то вновь усиливается, создавая изменчивую, внутренне подвижную среду, передавая ощущение прохлады.

В гравюре «Влюбленные, играющие на одном сямисэне» (ок. 1766) колорит строится на сочетании оттенков желтовато-оранжевого тона. Художник учитывал, что эта краска принадлежит к разряду теплых тонов и потому, независимо от изображенного предмета, сама по себе обладает эмоциональным качеством, создавая впечатление тепла и неги, как бы олицетворяя ласковое чувство влюбленных. Цвет песка густой, интенсивный вблизи, смягчается в изображении озера и вновь загорается в цветах ирисов, на одежде женщины, на поясе мужчины, навевая сравнение грации влюбленных с красотой цветов. Цвет словно вибрирует, как бы наполняя всю сцену движением живых человеческих чувств. При этом каждая гравюра художника — воплощение какой-либо одной, но каждый раз новой эмоции. Оттенки грусти, нежности, ласки находят выражение каждый раз в новой тональной гамме, достигающей почти музыкальной гармонии.

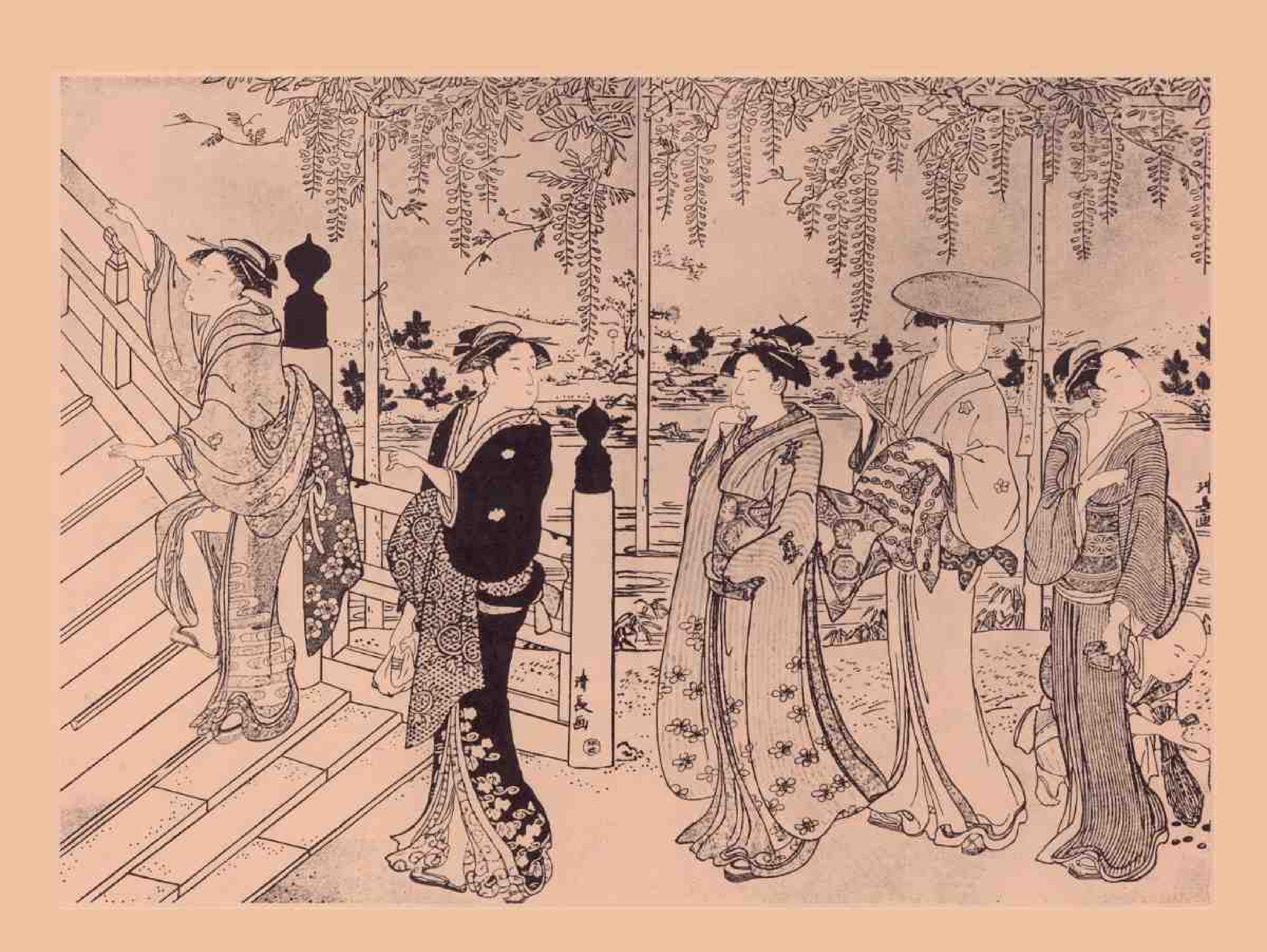
Такого сложного колорита японская гравюра еще не знала. Однако Харунобу остался верен основным принципам цветового решения, выработанным еще в черно-белой гравюре 17 века.

Краска на его листах лежит плоским, ровным слоем; цветные плоскости, так же как прежде черно-белые, всегда ясно очерчены, ограничены черным контуром, обособлены; сплошной цветной фон, скрадывая глубину, закрывая горизонт, приближает изображение к зрителю, придавая интимность и камерность всей сцене. Харунобу, как и другие графики, обращается непосредственно к зрителю, вызывает его на соучастие, сопереживание.

Так на гравюре Харунобу «Июньский вечер на реке» действие, словно в театре, разворачивается на узкой площадке переднего плана. Резко уменьшенный в масштабе, развернутый по вертикали пейзаж напоминает театральную декорацию, а узорчатые облака, обрамляющие верхний край листа, очень похожи на японский «падающий» занавес. Характерная для гравюр композиция главной группы, образованная тремя линиями, сходящимися в одной точке в углу террасы, также подчеркивает открытость всей сцены в сторону зрителя, а скамья террасы, расположенная по диагонали и словно выходящая за пределы плоскости листа, выполняет ту же роль связи со зрителем, что и знаменитая «дорога цветов» в театре Кабуки. И так же, как представление Кабуки, гравюра должна давать радость глазу, нести очищение, отвлекать от повседневности.

Харунобу продолжал экспериментировать с бумагой и красками вплоть до своей смерти в 1770 году. Поэтому его работы последних семи

321.
Киёнага
Цветущие глицинии в Камэйдо. Триптих


清長画

лет жизни очень разнообразны. Лучшие он сделал, по всей вероятности, около 1768 года. Художник умер неожиданно, едва дожив до сорока пяти лет, а его многочисленные ученики и последователи продолжали писать хрупкие девичьи фигуры еще в течение нескольких лет. Из учеников Харунобу особенно известны Исода Корюсай, прославившийся как мастер узких длинных гравюр, которые помещали на столбы в интерьерах, а также Сиба Кокан, который в течение некоторого времени после смерти Харунобу подражал и просто подделывал произведения учителя. Но известен Кокан не только как искусный имитатор. Он первым из графиков укиё-э внимательно изучал европейское искусство (законы светотеневой моделировки формы и линейной перспективы) и сделал несколько гравюр в европейском стиле. Вместе с Оцуки Гэнтаку*, Кокан перевел голландскую книгу, описывающую способ гравирования на меди, и в 1783 году издал первую в Японии гравюру на меди; он занимался также офортом и делал опыты в живописи маслом.

Голландским пейзажам, архитектурным фантазиям Пиранези, то есть всем тем произведениям, которые проникали в Японию через порт Нагасаки и были известны под общим названием «голландские картины», подражали также Утагава Тоёхару и некоторые другие графики. Однако европейские новшества в те годы не нарушили еще национального стиля и существа японской гравюры укиё-э.

К 80-м годам 18 века цветная ксилография достигла полного расцвета. Именно это десятилетие многие исследователи называют классической порой укиё-э. Главой школы становится Тории Киёнага, представитель четвертого поколения семьи Тории, который вначале делал традиционные для Тории «театральные гравюры». Однако они не сыграли сколько-нибудь значительной роли в его творчестве.

Киёнага прославился как мастер групповых сцен, как создатель диптихов, триптихов, полиптихов, посвященных изображению многолюдных праздников, лодочных прогулок, пикников и экскурсий. Киёнага переносит в станковые листы идущее от старой живописи повествовательное начало, которое было свойственно и книжной иллюстрации. Как в книгах 17 века, композиция его гравюры «Речная прогулка» открыта, разомкнута. За пределы листа уходят волны реки, сваи моста; край листа срезает части изображения. Прозрачный воздух смягчает дали, зеленый берег скрывает горизонт, панорама кажется бесконечно уходящей вдаль.

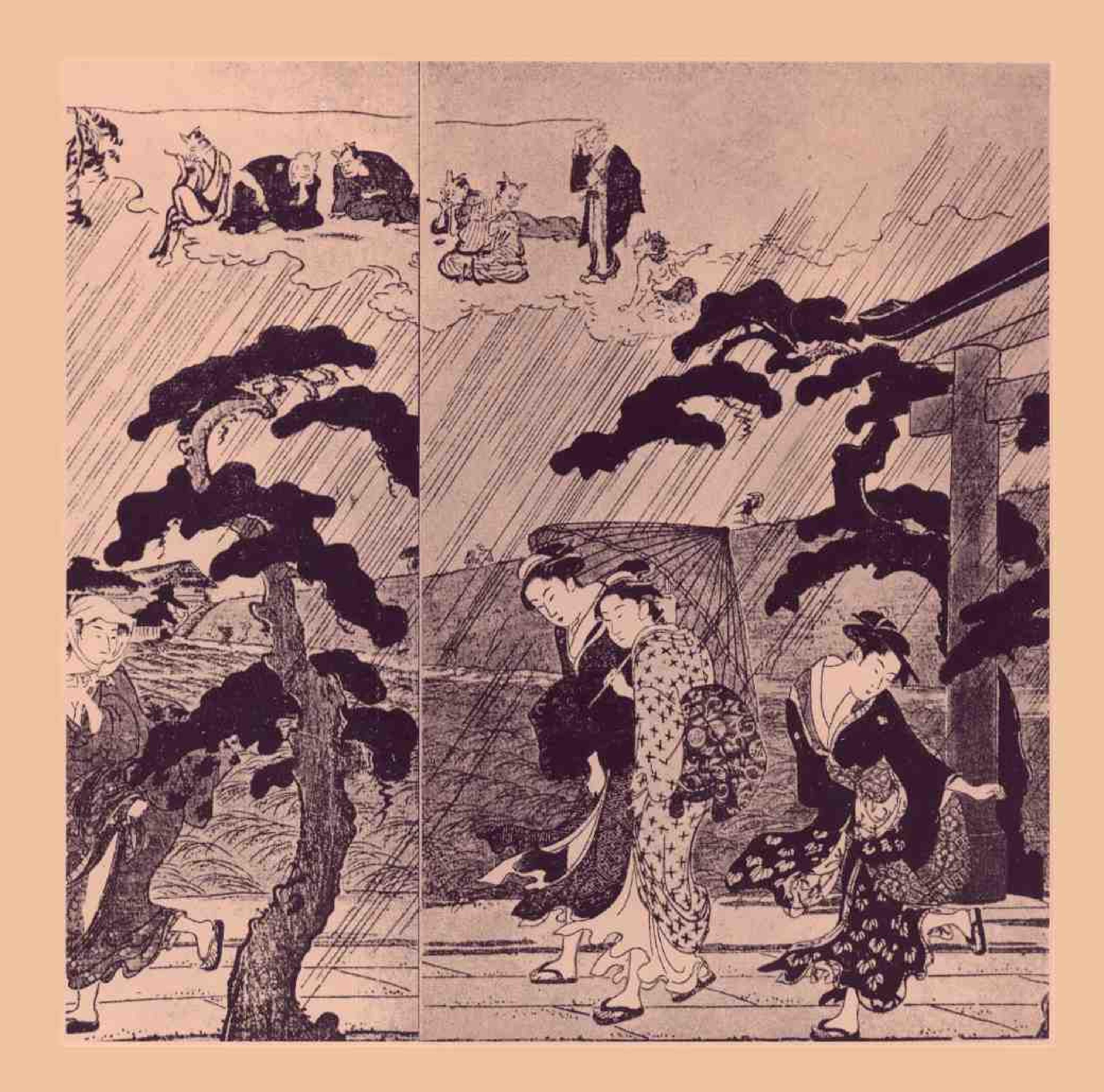
В его длинных, вытянутых по горизонтали графических циклах, напоминающих старинные свитки (эмакимоно), которые достигают подчас нескольких десятков метров длины, особенно очевидно сказалось также издавна присущее японскому искусству временнóе начало, восходящее в своей основе к буддийской философии, к учению о непрерывности существования, к ощущению бытия как бесконечного процесса. Спокойное предстояние, характерное для работ Харунобу, сменилось у Киёнага целенаправленным действием.

Так, например, на гравюре «Ливень у гробницы Мимэгури» мы видим, как девушка со служанкой спешат укрыться в воротах храма, как под ударами косого дождя склонилась трава, как хлещет ливень и ветер мечется в складках кимоно. Художника привлекают люди в движении, он ищет достоверности поз и жестов, его сцены похожи на пантомимы. Язык жестов в листах Киёнага выражает не какое-либо душевное движение, а чисто сюжетную взаимосвязь фигур. И в этом сложном ритме единого действия люди как бы приобретают самостоятельное значение и словно высвобождаются из-под власти природы. Одновременно на гравюрах Киёнага появляется пейзаж не только как декоративный фон, но как естественная, поэтическая среда, как цветущий сад, где розовеет сакура, где звенят ручьи и вьются причудливые тропинки.

* Оцуки Гэнтаку (1757 — 1827) — врач, ученый, перевел ряд книг с голландского языка

322.
Киёнага
Ливень у гробницы Мимэгури. Лист из триптиха

323, 324.
Киёнага
Красавицы «веселых домов». Диптих




叶
清長画


大
又江
清長画

Киёнага принес в гравюру запах полей, шелест трав, шум осеннего ветра; его высшее достижение — сцены на открытом воздухе; он первым начинает передавать атмосферные эффекты.

По сравнению с гравюрами Харунобу, на листах Киёнага пространство расширилось, диагональное построение стало более очевидным; кажется, что его герои вышли за пределы театральной сцены, перешагнули рампу, спустились с подмостков на живую землю. И если детали пейзажа на гравюрах Харунобу казались театральным реквизитом, то Киёнага любуется красотой реального ландшафта — рощами цветущих глициний, зеленью полей, прозрачной далью рек. И хотя пейзажный фон и жанровые многофигурные сцены переднего плана решены в различных масштабах, в ином ключе, но чувство гармонии человека и окружающего его мира рождается из ритмов линий и форм, из сочетания мягких, каких-то ласковых оттенков розовых, зеленоватых, золотистых тонов и, прежде всего, из особенностей композиционного построения.

Полиптихам Киёнага, как и многим гравюрам его современников, свойственна особая динамичная, так называемая угловая перспектива. Она отлична и от европейской прямой перспективы, и от древней, так называемой обратной перспективы, хотя и имеет с ней нечто общее. Точка зрения в японской гравюре, как и во всяком древнем искусстве, динамична, и поэтому формы изображены одновременно с нескольких различных точек зрения; при этом горизонт предельно поднят, как бы вынесен за пределы верхнего края листа, а точка схода расположена где-то в нижнем (чаще всего в правом) углу картины. И действие, начинаясь в этой точке, затем разворачивается как бы по двум сторонам треугольника, при этом главные фигуры обычно размещаются по горизонтали параллельно нижнему краю листа, а вдаль по диагонали уходят тропинки, стволы деревьев или перила террас.

Так, в триптихе Киёнага «Прогулка на горе Асукаяма» легким фигурам девушек, словно в медленном танце двигающимся параллельно нижнему краю листа, как бы вторит строй цветущих вишен, уходящих в глубину, по диагонали, и их цветущие кроны оттеняют белые шляпы девушек. И как обычно, движение в гравюре разворачивается не слева направо, а в обратном направлении, по ходу японского письма. И так же как в иероглифической письменности, не знающей ни знаков препинания, ни красных строк, композиции Киёнага не имеют изобразительного центра. Мы скользим взглядом по изображению, словно по строчкам текста, и оно, как и текст, может быть продолжено в обе стороны до бесконечности. При этом можно сказать, что связующим звеном между отдельными сценами и отдельными листами, из которых образуются триптихи и полиптихи Киёнага, является пауза. Как и в музыке, эти паузы многозначны и содержательны; они определяют темп движения фигур и общий ритм произведения и так же характерны для гравюры, как прославленные паузы (ма) для театра Кабуки, как незаполненное изобразительное пространство (ёхаку) в живописи.

В театре именно через паузы, через мгновенные остановки движения происходит общение актера со зрителем; в гравюре же они как бы замедляют общий поток жизни, вносят черты эпической неторопливости.

И хотя для Киёнага движение — воплощение живого дыхания жизни, оно является лишь внешним выражением в основе своей неизменного, извечного бытия, и потому всегда неторопливо фигуры не идут по земле, а словно парят в пейзажной среде, пребывают в ней, как травы и ручьи. Так с началом извечного становления процесса бытия сочетается мысль о стабильности мироздания.

При этом, если ощущение жизни как процесса особенно очевидно сказалось в триптихах, то в отдельных, обособленных от триптиха листах на первое место обычно выступает элемент статики и эпической неторопливости. Так, например, на гравюре современника Киёнага Тёбунсай Эйси «Свет-

325.
Утамаро
Красавица Осомэ из дома Абурая. 1790-е годы


哥麿筆

лячки у дома Фугия» жизнь словно замерла и ничто точно не обозначено; лишь по едва заметным волнам, сделанным слепой печатью, да по легкому сгущению серого тона можно догадаться, что приближается ночь и что веранда стоит над рекой. И как обычно на гравюрах Эйси, герои ничем не заняты: застыла девушка с блюдом, недвижим бокал в руках юноши, они во что-то всматриваются, вслушиваются, наслаждаясь речной прохладой, серым вечером, тихим шелестом волн; их жесты замедленны, состояния неопределенны. Время кажется длительным, растянутым, и измеряется оно не быстротечностью человеческого существования, но темпом жизни природы, и имеет отношение к вечности. Сюжет, отдельный мотив или какая-либо деталь дают представление о времени года или суток. Для этого в японском искусстве была разработана система «сезонных слов» и образов, связанных с определенными темами: солнце, поднимающееся над океаном, — любимый новогодний мотив; молодая девушка, наслаждающаяся цветущими вишнями, — весенний сюжет, а кукование кукушки — образ лета. Но наряду с ассоциациями, основанными на прямом зрительном подобии или сюжетной близости, в японском искусстве часто применяются ассоциации фонетические, звуковые, или ассоциации по контрасту. Так, на той же гравюре Эйси изображение реки, несущей людям прохладу, по контрасту указывает на жаркое лето; цветы ирисов — на месяц май, так как листья ирисов напоминают форму меча и потому по традиции символизируют воинский дух и связаны с праздником мальчиков, который отмечается 5 мая, а светлячки у веранды рождают представление о вечерней поре. Но художник не только уточняет время настоящее, он одновременно напоминает о прошлом и говорит о будущем: небольшой угол соломенной шторы вызывает воспоминание о прошедшем жарком дне, а черный силуэт вазы и угасшие лиловато-серые тона одежды указывают на приближение ночи. Эти специфические черты японской эстетики — существенное, подчас определяющее значение детали, умение изобразить целое при помощи фрагмента — впоследствии привлекали многих европейских мастеров Нового времени.

В Японии давно поняли ценность умолчания, значение иносказания. Известно, что художники считали своей целью сказать не как можно больше, но как можно меньше, лишь намекнуть, вызвать воспоминания.

Эти качества характерны и для произведений Китагава Утамаро, одного из самых прославленных графиков Эдо.

Творчество Утамаро — новая грань укиё-э и вместе с тем своего рода итог, завершение искусства 18 столетия. Утамаро начал с того, что рисовал женщин в стиле Киёнага. В молодости он сделал также несколько театральных гравюр, но подобно Харунобу никогда впоследствии не возвращался к этой теме; он иллюстрировал также простонародные, так называемые желтые книги (кибиёси), а в 1786 году издал свою первую эротическую книгу (сюнга). Одновременно он увлекается естественной историей: в 1788 году издал «Книгу насекомых», вскоре «Книгу раковин» («Дары отлива») и «Книгу птиц» («Сто крикунов»). Эти книги поразили современников непривычной достоверностью изображения и совершенством печати.

Утамаро одним из первых в укиё-э делает рисунки непосредственно с натуры, и для воссоздания радужного оперения птиц, прозрачного панциря насекомых, сверкающей поверхности раковин применяет краски из цветных металлов, серебряную и золотую пыль, радужный перламутровый порошок и черный лак. Но лишь к 1790-м годам он нашел свою тему, свой стиль, создал специфически японский жанр женских полуфигур (погрудных и поколенных изображений) — нечто среднее между бытовым жанром и портретом.

Он живет в эти годы в доме издателя Цутая Дзюсабуро у Больших ворот Ёсивара и пишет известных красавиц. Ханадзума из дома Хёгоя, Такигава из дома Огия, Синохара из дома Амадзу-

326.
Утамаро
Любовь страдающая. Из серии «Избранные песни». Раздел «Любовь». Около 1791—1793


歌撰戀之部
物思恋
哥麿筆

руя и многие другие известны по гравюрам художника, по драмам Кабуки и по стихам прославленных поэтов.

Утамаро приблизил фигуры женщин к переднему плану, сделал их главными и единственными героями произведения. Верный средневековой традиции, он изучает лишь лицо и руки женщины, его привлекает ее поза и поворот, но совсем не интересует тело, полностью скрытое под одеждой. Зато одежда женщин занимала Утамаро, пожалуй, больше, чем какого-либо другого графика. Он внимателен к ритму складок, к разнообразию и красоте узора; многие ткани, напечатанные слепой печатью, рельефны и различаются по фактуре (некоторые из этих гравюр были рекламой модных тканей и кимоно). И если все образы Харунобу были воплощением его лирического мироощущения, как бы средоточием настроений и чувств, навеянных природой, то Утамаро внимательно вглядывается в облик женщин, в их движения, жесты и подписывает некоторые листы «наблюдающий Утамаро».

При строгой каноничности в изображении черт лица, особенное значение в японской гравюре приобретают общее ритмическое и цветовое решение, соотношение изображения и фона, расположение фигуры на плоскости, постановка головы и рук в пространстве. Образ красавицы Ханадзума, например, построенный на перекрещивающихся, противоположно направленных движениях, взметнувшихся, как крылья, рук, на сложном повороте головы и торса — воплощение настороженности, легкости и порыва.

И совсем иной облик красавицы Такигава. Все в этом образе — собранность, сосредоточенность, внимание.

В женских образах Утамаро есть жанровый оттенок, все они словно пришли из повседневности, каждая держит письмо, книгу или свиток. Но по-прежнему, несмотря на нарастание черт индивидуальности и конкретности, все образы Утамаро находятся в самой непосредственной и прямой связи с жизнью природы. В облике женщин Утамаро изображает провинции Японии (серия «Восемь провинций»), дорожные станции (серия «Восемь станций»), делает так называемые двойные картины, совмещая на одном листе женское лицо и небольшой пейзаж, заключенный в орнаментальную рамку. При этом в японском искусстве вполне допускается смещение эпох, стилей, своеобразный временной диссонанс, когда какая-либо деталь из одной эпохи перенесена в иное время и, казалось бы, даже в неподходящую ситуацию. Могучие воины древности на гравюре часто изображаются в виде хрупких красавиц, и современные женские одежды сочетаются со старинными мужскими головными уборами.

Особенно прославился Утамаро созданием в конце 1790-х годов цикла погрудных портретов красавиц, получивших название «Большие головы» (окуби-э). «Утамаро-портретист после зрелого размышления», — пишет он на одной из гравюр и поясняет: «Большинство художников изображали то, что они видели: я же — портретист, пытался передать душу натурщицы и писал ее так, чтобы все ее полюбили»*.

Этот созданный Утамаро жанр был совершенно новым явлением в японском искусстве, принципиально отличающимся от предшествующей графической и живописной традиции, восходящей к китайскому портретному жанру. Образы Утамаро не связаны ни с религией, ни с философией. Художника не занимает проблема сходства, не интересуют древние законы физиогномики. По словам японского критика, он передает лишь «абстракцию женственности с точки зрения мужчины»**. Но при этом Утамаро, как и большинство графиков, помнит об основных законах каллиграфии. Художник стремится к максимальной лаконичности, к предельному орнаментально-графическому обобщению; он отбирает главные линии, минуя все подробности и детали, и сводит все чер-

* Michener J The Floating World. ., p. 166

** *Гундзи М* Японский театр Кабуки М , 1969, с 104

327.
Утамаро
Полдень. Из серии «Дни и часы девушки»



娘日時計 午ノ刻
古代者女湯以申刻
當此圖
哥麿筆

ты лица к нескольким иероглифическим подобиям: глаза, брови, губы женщин не индивидуализированы, но даны в их типовом значении, и так же, как в старину, он воспринимает человека как одно из явлений природы — лоб женщины он уподобляет небу, глаза — солнцу и луне, а прическу — форме горы Фудзи.

Изменения характера и содержания образов создаются не столько изменением самых черт лица, но прежде всего их иным расположением на изобразительной поверхности и едва приметным отклонением от первоначально найденного типа. Так на портрете красавицы Осомэ из дома Абурая четко читаемая вертикаль, подчеркнутая линией рук и носа, рождает ощущение горделивости и торжественности, и если пользоваться терминами японской эстетики, кажется, что ее губы «улыбаются, как весенний ветер», а зрачки мерцают, словно «черные жемчужины»*.

И хотя есть что-то хрупкое в тонкой линии шеи и чуть приметная настороженность таится во взгляде, но главное в облике этой женщины — чувство душевной ясности и гармонии. Оно кроется и в равновесии форм, и в светлом, «дневном», как говорят японцы, колорите.

А при изображении другой красавицы — Кавасиги, хотя сохраняются тот же овал лица, тот же очерк носа и разрез глаз, но меняется соотношение форм: чуть склонилась голова женщины, приподнялись брови и внешние края глаз, опустились углы рта и потому создается совсем иной облик — рождается ощущение душевного разлада.

По существу Утамаро изображает не живую женщину, а как бы театральное амплуа, делает своего рода сценическую маску. При этом его больше всего интересует прежде всего изображение различных оттенков любовных эмоций. Этот культ любви был характерной чертой городской культуры тех лет. В открытом посещении «веселых кварталов», в создании эротических альбомов «сюнга», в многочисленных изображениях куртизанок, как уже отмечалось в японоведении, находило выход стремление горожан к личной свободе.

* Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М., 1969, с. 332, 334

«Любовь страдающая» — так называется гравюра художника из серии «Избранные песни» (ок. 1791 — 1793). И в самом диагональном расположении лица на белом листе, в мерцании взгляда, в изломе губ и пальцев кроется раздумье, затаенная мечта и ожидание.

А на гравюре «Любовь тайных встреч» из той же серии читается нечто тревожное и настороженное. Фигура женщины сдвинута в угол, робко выглядывают руки из рукавов кимоно и уязвимой кажется тонкая шея в обрамлении одежд. Тревожное чувство усиливает и колорит гравюры, построенный на сопоставлении контрастных черных и оранжевых тонов.

В сценах с изображением двух фигур задача художника усложняется. Появляется тема любовного объяснения, размолвки, любовной игры. При этом совершенно особую роль приобретает деталь, которая подчас превращается в одно из главных средств характеристики образа, а иногда становится носителем эмоционального содержания. Детали указывают на занятие девушки, на ее склонности, уточняют время дня и года.

Так купальное полотенце вызывает представление о жарком полдне («Полдень»), москитная сетка указывает на летний вечер («За москитной сеткой»), а на гравюре «Тихий разговор» прозрачная вуаль, соскальзывая с плеча мужчины, чуть затеняя лицо женщины, подчеркивая направление их взглядов, как бы превращается в зримое воплощение зыбкого и неопределенного любовного чувства.

Многие серии Утамаро посвящены теме материнской любви, вернее, органической связи, единства матери и ребенка.

Ребенок, поддерживаемый матерью, кажется то продолжением ее прически («Игра в лошадки»), то частью гибкого тела женщины («Яма Уба и Кинтаро»). Иногда кажется, что он вырастает на

328.
Утамаро
Туалет



哥麿筆

руках матери, словно бутон на гибком стебле цветка («Женщина с ребенком»). Сравнение этих образов с живой природой возникает еще и благодаря их асимметричной композиции, связанной с представлением об отсутствии строгой симметрии в природе. Гравюра из упомянутого выше цикла, посвященного мифологическим героям — «лесной женщине» Яма Уба и ее сыну силачу Кинтаро, отличается подчеркнутой фрагментарностью изображения. Лица женщины и ребенка, срезанные краями листа, резко смещены вправо, но большое пространство слева, оттененное подписью художника, кажется не менее значимым, чем само изображение.

Известно, что в дальневосточной философии и эстетике понятию пустоты всегда придавалось особое значение. Еще китайский философ Лао-цзы утверждал, что «только в пустоте заключена истинная сущность». «Реальность комнаты, например, осуществляется пустым пространством, полезность кувшина для воды заключается в пустоте, где можно поместить воду... Только в пустоте возможно движение. Пустота всемогуща, ибо она содержит все»*.

И, может быть, в этой гравюре Утамаро именно незаполненное серебристое пространство пробуждает воображение зрителей, создавая ощущение дали, вызывая воспоминания о воздухе и просторе.

Однако не следует забывать, что асимметричность композиции всегда сочетается в японской гравюре с ощущением внутренней уравновешенности. Гравюра обычно построена по принципу так называемого динамического равновесия, основанного на перекрестном ритме форм, на соответствии масс, размещенных не на привычной нашему глазу горизонтали, а на пересекающихся диагоналях.

В начале 19 столетия в творчестве Утамаро нарастают элементы экспрессии, линия становится нервной, фигуры неестественно вытягиваются, пропорциональное отношение головы к телу увеличивается. В последние годы Утамаро создает много триптихов и больших графических

* *Окакуро Какуфо* Книга о чае (рукоп пер Е Чадаевского) Нью-Йорк, 1926, с 29

циклов — «Шелководство», «Ныряльщицы за аваби» и другие.

В его поздних работах ощущается заметное воздействие европейского искусства, под его влиянием, а также отражая общую эволюцию укиё-э в сторону конкретности и достоверности, художник по-новому решает проблему света и тени. Неверно мнение о том, что японские художники вообще не знали светотени. Наоборот, воссоздание света и тени, непосредственно воплощающих закон «янинь» (единства противоположных начал), — существенный элемент дальневосточного искусства. «Форма ветвей и листьев, предметов и людей — все меняется под влиянием света и все имеет две стороны — светлую и темную — то, что называют «ян-инь». Надо научиться хорошо понимать этот принцип. Например, когда пишут дерево с очень густой листвой, надо знать, что то, что видно на поверхности, — это «ян», то, что находится за нею, — это «инь». Так же как у деревьев, так и у скал, даже у человека и у узора одежды есть «ян» и «инь», — писал японский график Нисикава Сукэнобу*. Однако японцы, в отличие от европейских мастеров, никогда прежде не давали прямого зрительного изображения света и тени, но лишь их косвенное воплощение при помощи изменения линии, цвета и формы. В гравюрах Утамаро и его современника Кубо Сюммана, впервые наряду с рассеянным появляется единичный, определенный источник света. Свет и тень становятся предметом особого внимания Утамаро. Его привлекает все, что пропускает, отражает, излучает свет: холодный свет луны, мерцание светлячков в ночи, зыбкий свет свечи; он изображает прозрачные покрывала, москитные сетки, отблеск света в воде. И одновременно он одним из первых в Японии начинает изображать тень, которую, однако, так

* Мастера искусства об искусстве, с 123

329.
Утамаро
Яма Уба и Кинтаро


哥麿筆
近江屋

же как и свет, видит отнюдь не как явление, изменчивое или переходящее. Тень на гравюрах Утамаро всегда отчетлива и определенна, она кажется двойником людей и предметов или совсем особым, самостоятельным существом.

Утамаро пошел значительно дальше своих современников в передаче характерных особенностей натуры, нюансов формы, оттенков лирической эмоции. Но он полностью остался в пределах традиционной эстетической системы, воссоздавая лишь поэтическую красоту действительности, лирическую мечту, исключая все, связанное с драматическим началом.

Этот светлый мир покоя и безмятежной радости был неожиданно нарушен никому не известным тогда в Японии художником Тосюсай Сяраку. До сих пор личность его загадочна: не известны ни год рождения, ни происхождение, ни место жизни художника. Говорят, что вначале он был актером театра Но. Предполагают, что настоящее имя художника Сайто Дзюробэй. Гравюрой он занимался лишь девять месяцев, а впоследствии написал несколько картин в необычной для Японии технике масла. Думают, что Сяраку самоучка, и возможно поэтому его творчество менее, чем у других графиков, связано каноном и традицией.

В 1794 году в период славы Утамаро Сяраку были изданы серии погрудных и поколенных изображений актеров, а также несколько гравюр с изображением актеров в рост, которые произвели ошеломляющее впечатление на современников, испугали их, как говорили тогда, «слишком преувеличенной реальностью»*.

Сяраку, как никто другой из японских графиков, верен стилю театра Кабуки, основанному на строгой каноничности, на деформации и сценической условности. Как и Утамаро, Сяраку создает портреты-маски, воспроизводит театральное амплуа, однако в отличие от своего прославленного современника в значительно более широком диапазоне. Он изображает актеров во всех восьми главных амплуа Кабуки: в образах положительного героя, злодея, первого любовника, молодой девушки и др. Сяраку пользуется тем же каноническим языком жеста, мимики, цвета, что и актер; учитывает законы и символику грима, который актеры Кабуки наносили не только на поверхность лица, но даже на язык и в глаза. Он помнит, что грим красных оттенков символизирует справедливость, страстность, смелость; фиолетово-синих тонов — хладнокровие, страх, скрытую злобу и безнравственность; а черные и красные полосы на лице означают потусторонность и божественность. И лишь зная об этих приемах Кабуки, мы понимаем, что красные глаза или непривычно белое лицо на портретах Сяраку — это не вымысел, и созданные им образы не гротеск, не карикатуры, а точное воспроизведение актеров в роли. При этом Сяраку, в отличие от Утамаро, передает не одно какое-либо чувство или состояние, но сложную гамму эмоций. На портрете актера Отани Онидзи II, например, сведенные к переносице зрачки обоих глаз условно выражают устрашение, движение бровей — гнев, опущенные углы рта — насмешку. При этом определенная эмоция, как и в игре актера, «прикрепляется» к определенному мимическому движению и не затрагивает остальных черт лица. Чувства вначале как бы расчленяются на отдельные элементы, из которых затем монтируется новый, сценический характер. Так же обособлен, прерывист жест изображенного актера, идущего от жеста актера театра кукол, где «сильная эмоция, критический момент в судьбе персонажа может быть выражен одним изолированным движением одной части тела, — скажем, мелкой дрожью руки, при полной неподвижности всего тела и мимическом спокойствии лица»*.

Лучшая серия Сяраку была напечатана на темном фоне из порошка слюды, смешанного с пурпурным, фиолетовым или багряным пигментом. Такой фон был изобретен не Сяраку, однако он первый сделал его глубоким темным, превратив в

* Boller W. Masterpieces of the Japanese color woodcut. Boston, 195—, p. 110.

* См. Японский театр. М.—Л., 1928, с. 56

330.
Утамаро
Красавица Такигава из дома Огия. Из серии «Прославленные красавицы наших дней»

331.
Сяраку
Актер Итикава Дандзюро V в роли Такэмура Саданосин

332.
Сяраку
Актер Отани Онидзи II в роли слуги Эдохэя



當時全盛美人揃
瀧川
哥麿筆


東洲斎寫楽画


東洲齋寫樂画

напряженную эмоциональную среду. Фон плотен, весóм и чем-то похож на фоновый занавес в театре Кабуки. Этот мерцающий активный фон, оттеняя голову актера, приближает всю его фигуру к зрителю. Вместе с тем плоско и силуэтно решенное лицо как бы приобщается к фону, утрачивает достоверность, что усиливает ощущение «остраненности», театральности образа. Одновременно художник применяет интересный прием, встречающийся лишь в живописи Нового времени: он кладет на лицо цветные зеленые или серые тени и словно светящимся ореолом окружает голову актера, внося дополнительный цветовой контраст, подчеркивая пластичность головы и фигуры, придавая образам оттенок призрачности, фантастичности. Но что самое замечательное — театральную маску Сяраку сочетает с индивидуальным обликом актера-человека, сценический персонаж с конкретным образом. Грань между игрой и жизнью стирается, так же как она стирается между личной жизнью японского актера и его жизнью на сцене. Известно, например, что актеры, исполняющие женские роли (амплуа оннагата), переносили эту роль в повседневную жизнь и как все японские женщины третьего марта отмечали женский праздник (праздник девочек, или кукол — хинамацури). В портретах Сяраку за условным гримом мы без труда узнаем знаменитых актеров. Отани Онидзи II, например, мы отличаем по форме глаз, по крючковатому носу, нависающему над оскалом огромного рта; Отани Токудзи — по овалу тонкого лица; Оноэ Мацусукэ — по маленькому рту и большим ушам. Однако, несмотря на некоторое портретное сходство, актеры Сяраку, как и «Большие головы» Утамаро, внеиндивидуальны; их утрированная мимика, преувеличенная и внеличная экспрессия, граничащая с гротеском, заставляют вспомнить не только театр Кабуки, но, может быть, еще в большей степени древние скульптурные маски гигаку; гравюры Сяраку, как и маски, вызывают представление о действии, о движении; в них возвышенное граничит с уродливым, а трагическое кажется страшным и отталкивающим.

Творчество Сяраку было последовательным и логичным развитием принципов укиё-э, его закономерной и необходимой гранью. Но стремление художника раскрыть силу человеческого чувства, передать некое драматическое начало переросли эпоху, и поэтому не удивительно, что Сяраку впоследствии обратился к необычной для Японии живописи маслом.

К концу первого десятилетия 19 века завершился период расцвета классической цветной ксилографии. В 1806 году скончался Утамаро, Сяраку вернулся в театр, Эйси и его последователи перестали заниматься гравюрой. Японская школа ксилографии вступила в последний, завершающий период.

Исподволь приближающийся кризис феодального абсолютистского государства, неизбежность перемен, ощущаемая самыми чуткими людьми, определяет всю духовную жизнь эпохи. Рост националистических тенденций, порождающих тягу к старине, соединяется с увлечением европейской наукой и искусством, которые, постепенно разрушая целостную систему пантеистического мировоззрения, привели в конце столетия к упадку также и искусство укиё-э.

Японские графики после неоднократных указов цензуры, запрещающих издавать гравюры с изображением актеров и куртизанок, обратились к историческим и легендарным мотивам. Но наиболее значительным жанром 20 — 40-х годов 19 столетия становится пейзаж и особенно пейзажное, да и не только пейзажное, творчество Кацусика Хокусая и Андо Хиросигэ. Именно в их искусстве сказались основные тенденции времени, отразилось иное, чем прежде, соотношение человека и окружающей среды, стало очевидным новое отношение художника к своему искусству.

Хокусай одним из первых осознает свою творческую независимость, право создавать новый мир согласно законам разума и свободного чувства.

Творчество — «это непосредственное живое воплощение, это индивидуальный мир художника,

333\. *Эйси*
Светлячки у дома Фугия. Лист из триптиха



независимый от внешних влияний и опирающийся лишь на полную свободу своего настроения. Это независимость от авторитетов и всякой выгоды, отрешение от рабской приниженности, полная свобода от всяких ограничений»*, — писал Хокусай, самый независимый и своевольный художник Японии, наиболее значительный из мастеров 19 столетия. Он сделал свои первые гравюры лишь три года спустя после смерти Харунобу, прошел через увлечение искусством Киёнага, Утамаро, Сяраку (недавно появилась даже гипотеза о том, что гравюры, подписанные именем Сяраку, в действительности сделаны Хокусаем). Хокусай воспринял все веяния времени; он начал создавать рисунки для гравюр с восемнадцати лет, но лишь к пятидесяти годам нашел свою тему, свой стиль, вырвался за пределы господствующего направления.

«Искусство — это ложь», «это волшебная сказка, светлая и приятная», — думали графики 18 века. Хокусай говорил иначе: «Даже ложь, если хочешь сделать ее сильной, должна опираться на правду деталей и реализм — это не что иное, как свежая сила, необходимая для того, чтобы сделать мир лжи жизненным»**.

Настоящий Хокусай рождается вместе с опубликованием первого тома знаменитого сборника «Манга» (1814), последний XV том которого был издан уже в 1878 году после смерти художника. В этой работе Хокусай стремится прорваться к земной, зримой, ничем не прикрытой очевидности. Он утверждает принцип «универсализма» (синрабансёсюги), согласно которому все в мире достойно кисти художника. Он открывает и смело вводит в сферу искусства необычные, прежде считавшиеся неэстетическими сюжеты и темы, ставшие впоследствии достоянием мирового искусства. Хокусай первым открыл красоту в неуклюжих движениях купающихся женщин, в несуразице уличных драк, в профессиональных жестах бондаря и пильщика («Манга», т. VIII — XII). Хокусай изучает бесконечные формы бытия, он анализирует все видимое, иногда даже словно препарирует его. С одинаковым увлечением он зарисовывает бытовые сцены, пейзажи Японии, архитектурные детали, животных, птиц и несекомых. Но прежде всего Хокусая интересует мир, проявляющийся в действии. Он изучает бег коней, движения борцов, жесты лучников, прыжки акробатов. Разработанность мимики лиц в «Манга» может служить пособием для гримеров, оттенки движений птиц и насекомых заставляют вспомнить о мультипликации. Дух анализа пронизывает все 3191 композицию «Манга». И каждое движение, каждая поза, как в киноленте, разложены на многочисленные кадры, исследованы и изучены. Хокусай вторгается в жизнь, разрушает поэтическую мечту графиков 18 века о мире светлом, ясном и гармоничном, он изображает неприглядное, мелочное, уродливое. Но одновременно Хокусай ищет большую тему. Его зрелое творчество развивается по двум, казалось бы, противоположным направлениям: он стремится к рационалистическому познанию мира и одновременно к его философскому осмыслению. На этом пути художник овладевает не только национальной японской и классической дальневосточной традицией, он изучает также и европейское искусство. В его творчестве эпическое сочетается с прозаическим и склонность к серьезному размышлению совмещается с любовью к точной фиксации факта. И все эти противоречивые качества сливаются в единую целостную систему.

Хокусай отходит от лиричного и камерного искусства укиё-э 18 века. Он впервые в гравюре ставит большую и вместе с тем конкретную проблему — проблему народа, проблему родины как сферы его бытия, и эстетически преломив ее в своих лучших произведениях, расширяет взгляд на мир, как бы меняет самый масштаб ви́дения. Широта обобщения поднимает его образы до символической высоты. Все, за что он берется: мифология и история, натюрморт и бытовой жанр — все

334.
Хокусай
Волны у побережья Канагава (так называемая «Большая волна»). Из серии «36 видов Фудзи». Около 1829—1831

* См *Чэнь Янь-цяо* Лу Синь и гравюра на дереве М., 1956, с 58
** См Jone Noguchi Hokusai Tokyo, 1932, p 19


冨嶽三十六景
神奈川沖
浪裏

приобретает новые качества. Особенно очевидно его отношение к миру и человеку сказалось в пейзажном жанре, которым Хокусай увлекается с начала 1820-х годов. Именно с этого времени пейзаж стал ведущим жанром укиё-э.

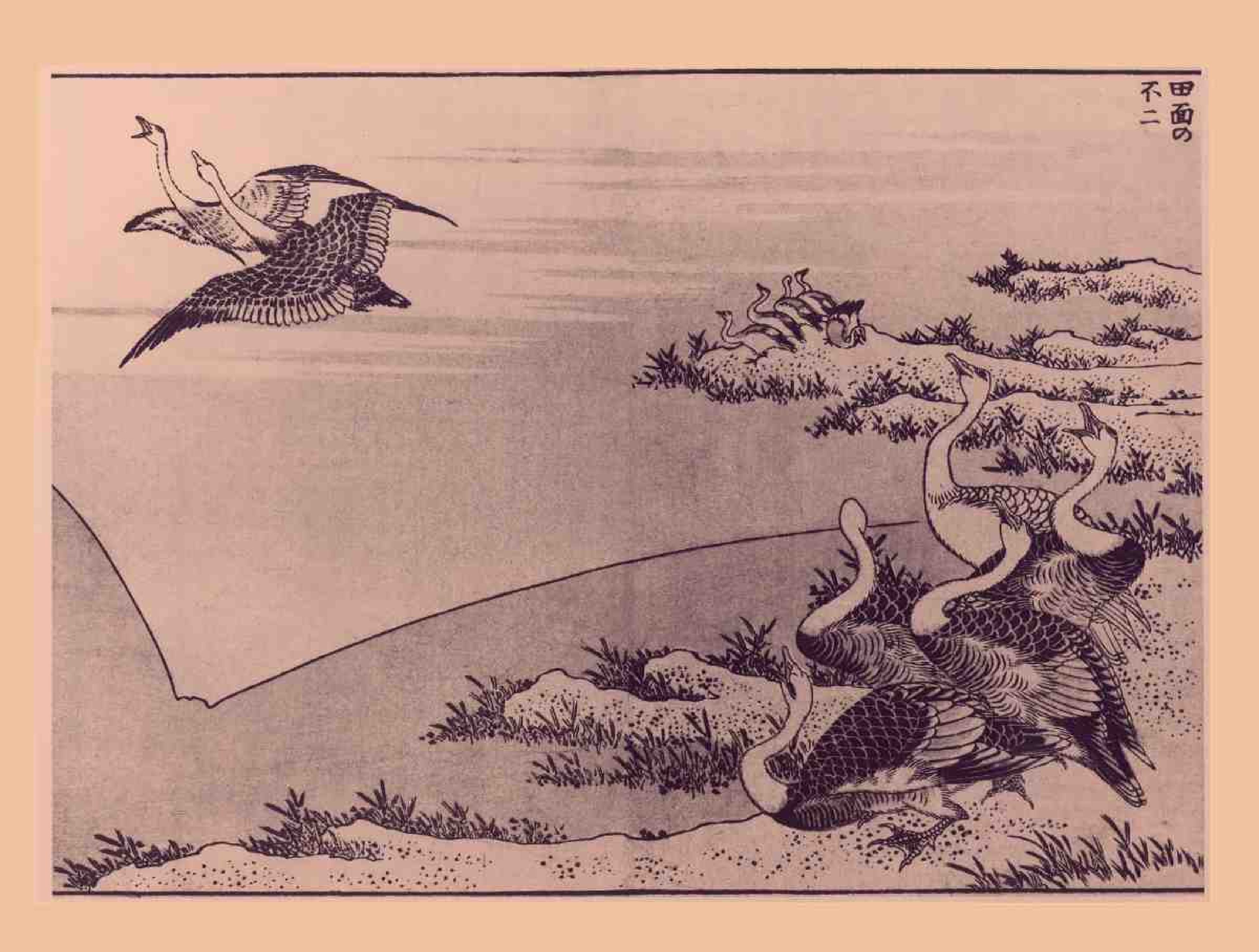
«Широкое увлечение пейзажем знаменует собой, как это ни покажется странным на первый взгляд, всегда кризис стиля, эпохи, культуры. Пейзажно смотреть на мир люди в массе начинают тогда, когда ощущают приближение осени своей личной или своей эпохи, когда они разуверились в человеческих законах и ищут спасения в законах натуры»*. Это замечание Б.Р.Виппера по поводу европейского искусства оказывается верным также и в отношении искусства укиё-э, объясняя в известной степени появление в 19 веке пейзажа как последнего большого явления в японской гравюре. Пейзаж для Японии не только жанр, но и мировоззрение. Острое чувство природы пронизывало все художественное сознание японцев. На принципе протяженности и изменчивости пространства строится традиционная японская архитектура с ее раздвижными стенами и динамичностью интерьера. Лишь в Японии есть такие виды искусства, как икэбана (искусство «живых цветов») или бонсэки («пейзаж на блюде»), и ни в какой другой стране не знали столь изощренного садового искусства, как в Японии, где издавна культивируют «сады мхов», «сухие сады», «пейзажные сады». Пейзаж (жанр «сансуй» — «горы — воды») в Японии существовал давно. Однако графики укиё-э, обратившись вначале к бытовому и театральному жанру, казалось, забыли пейзаж, хотя любовь к природе по-прежнему определяла все их искусство.

Хокусай первым из графиков вновь обратился к пейзажному жанру, хотя и не был изобретателем пейзажа укиё-э. Многие графики (Масанобу, Тоёхиро и другие) и до него делали отдельные пейзажные сцены и почти все писали пейзажные фоны, оттеняющие жанровые сцены переднего плана. Однако пейзажные циклы Хокусая — новое явление в искусстве укиё-э. Они отличаются и от лирических сцен 18 века, и от классических ландшафтов древности. Пейзаж Хокусая близко соприкасается с бытовым жанром, но одновременно это пейзаж философский и символический; в нем сочетается европейская линейная перспектива с традиционным динамическим пониманием пространства и множественностью точек зрения, а достоверность наблюдения совмещается с методом цветовой и образной символики. Самая прославленная пейзажная серия художника — «36 видов Фудзи». Именно листы этой серии вспоминаются в первую очередь, когда называют имя Хокусая. Вся серия — пестрая картина жизни Японии. Здесь рыбаки, борющиеся с океаном, пильщики на дровяном складе, крестьяне, везущие на буйволах рисовую солому. И за всей этой жизненной пестротой вырисовывается идеальный конус священной горы Фудзи.

Каждая из гравюр чрезвычайно конкретна, абсолютно достоверна в своей изобразительности; художник не только передает точный вид местности и характерное занятие жителей, но и в само название гравюры вводит топографическое обозначение — название реки или деревни. Но при этом все предметы, все линии в этих листах соотнесены с формой Фудзиямы. Гора то парит в небе подобно гигантской птице, то еле виднеется на далеком горизонте, то просматривается сквозь гигантскую бочку или повторяется в линиях рыбачьих снастей. Она не только организует композицию гравюр, но постоянно присутствует здесь как идеал, как некая мера всех вещей, единственно совершенная среди хаоса и бесконечного разнообразия форм природы и человеческих творений. Но как раз соотнесенность форм и ритмов с Фудзиямой, повторение ее конуса и в общей композиции гравюр, и в направленности движения, и в отдельных деталях придает цельность образу, воплощенному в каждом листе, претворяет обыденное явление в нечто значи-

* *Виппер Б* Новое искусство Западной Европы (XVII — XIX вв). Курс лекций Рукопись Собр биб-ки ГМИИ им А С Пушкина 1969, т 1, с 28

335.
Хокусай
Фудзи, отраженная в озере. Из альбома «100 *видов Фудзи*». 1834—1835


田面の不二

тельное и всеобщее. Фудзияма в этой серии выступает не просто как деталь ландшафта, но как образ родины, как символ Японии («Красная Фудзи»). Многие листы этого цикла приобретают эпический характер. Так, на гравюре «Ветер в Суруга» Хокусай воссоздает ветер как одну из форм жизни земли. Внезапный шквал склонил деревья, пригнул к земле травы, и подобно стае белых птиц взметнулись в небо белые страницы. И словно подчиняясь этому движению, уходят к горизонту тропинки, торопливо бегут путники. Ветер для Хокусая — воплощение одного из законов природы, выражение его пульса, который наделяет жизнью все явления бытия.

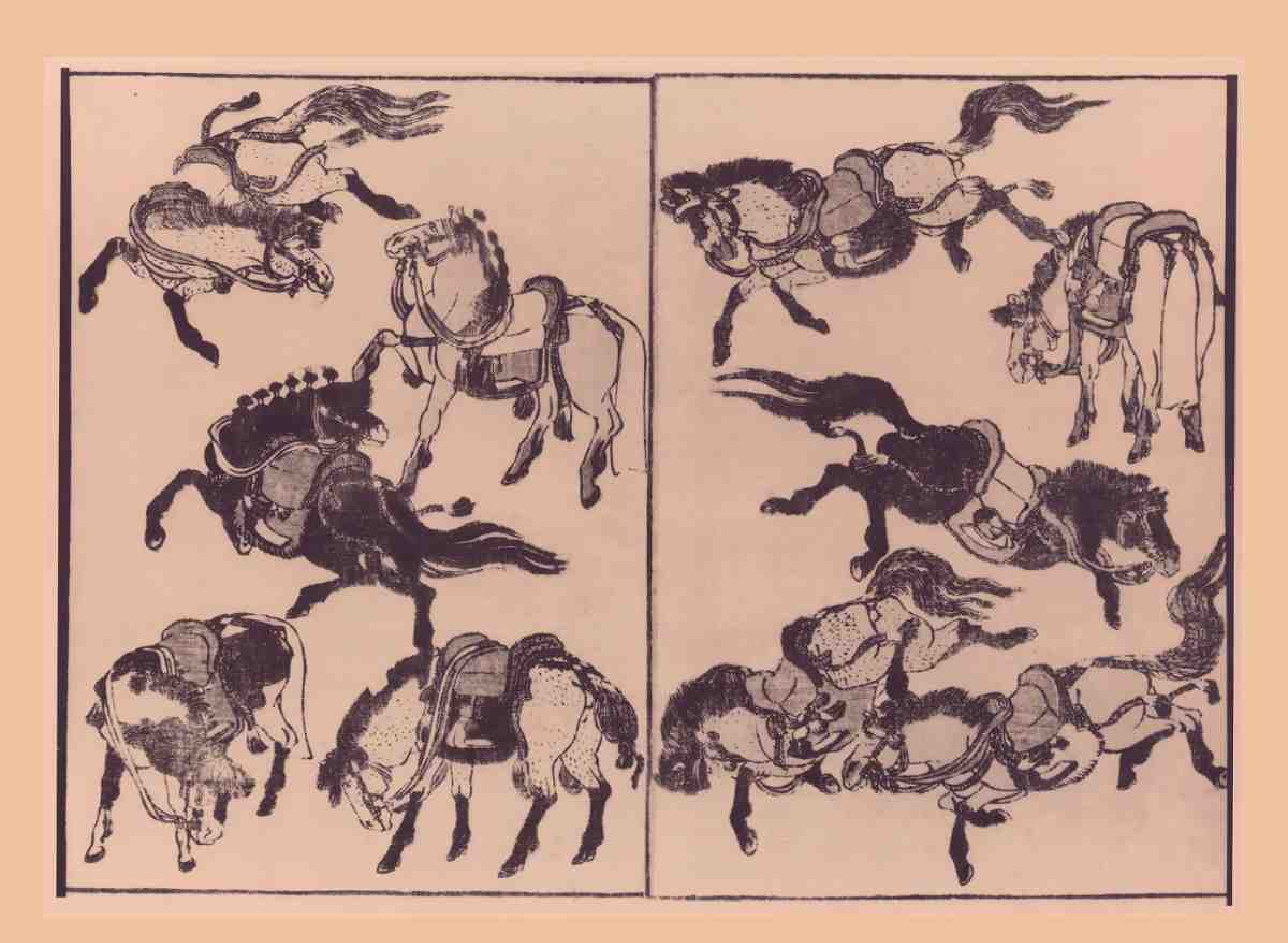
В знаменитой гравюре «Волны у побережья Канагава» (так называемая «Большая волна») Хокусай, оставаясь в пределах привычной декоративной формы, воссоздает могущество стихии. Океан издавна связывают на Востоке с образом дракона, символизировавшего божественную, грозную силу. Словно «лапа огромного зверя» нависает волна над утлыми рыбачьими лодками; казалось бы, все предвещает неизбежную трагедию, гибель людей. В связи с этой гравюрой обычно говорят о противопоставлении человека природе, видят в волне образ неумолимой судьбы. Думается, что идея гравюры совсем иная. Люди отнюдь не противопоставлены природе, наоборот, они смотрятся как белая пена брызг, то есть как одно из проявлений жизни Вселенной, а конус Фудзи очень похож на далекую волну; так ощущение возможной трагедии нивелируется, а внутренний конфликт разрешается покоем и статикой. Кажется, что художник воплощает здесь традиционные представления о главных законах бытия, о подобии всего всему, о единстве и конечной гармонии мироздания.

В этой серии окончательно сложилась колористическая система Хокусая, отличающаяся от цветового строя его предшественников и современников. Колорит на гравюрах художника становится, с одной стороны, более естественным и достоверным, но одновременно в нем нарастают элементы символики и внутреннего подтекста. Хокусай, в противоположность графикам 18 века, воспринимает цвет одновременно и как реальный признак явлений и вместе с тем, следуя древней дальневосточной традиции, как выражение неких космических сил. Он часто применяет раскат*, воспроизводя изменчивость атмосферы, передавая естественный цвет речной дымки, прозрачных розовых далей или голубых туманов. Но в то же время он обращается к основным, чистым, или, как говорили в старину, «правильным», краскам, характерным для классической живописи. Эти пять красок: красная (бэни), желтая (ки), синяя (аой), белая (сирой) и черная (суми) соотносились с пятью первоэлементами природы, со странами света, с планетами и со звуками. Синий цвет означал Восток, планету Юпитер, символизировал весну и человечность. Белый цвет отождествлялся с Западом, с осенью, с металлом, был воплощением справедливости, а белая одежда — знаком скорби. В старину думали, что все другие, смешанные цвета вызывают неприятные явления, намекают на предосудительные качества и потому их старались избегать и в искусстве, и в повседневном обиходе.

Хокусай особенно любил синий цвет. Он первым начинает применять новую, так называемую прусскую синюю, что повысило звучность всей палитры. Иногда художник делает гравюры лишь в одном синем оттиске, путем повторной печати добиваясь глубины и предельной интенсивности тона. Так сделана, например, гравюра «Побережье Ситиригахама в провинции Сагами», где художественный образ создается лишь сопоставлением синих и белых плоскостей. На фоне тяжелого синего неба торжественно высится снежная сверкающая вершина Фудзи и к горизонту уходит светлая гладь океана. Белой пене облаков противостоят иссиня-черные деревья на фантастических голубых скалах, кажется, что земля, деревья, скалы, прини-

* Особый способ нанесения красок на доску, при котором в отпечатках передается постепенное изменение силы тона

336.
Хокусай
Лошади. Из сборника «Манга». 1817, т. VI



мая на себя цвет неба и океана, словно обретают их силу и могущество. Его гравюра рождает не только острое чувство кристальной чистоты и холода зимней ночи, но вызывает и более широкие представления о единстве мироздания, об умиротворенности и гармонии.

С синим цветом Хокусай часто сочетает красный, который олицетворяет землю, покой и силу. Художник часто изображает красных лошадей, окрашивает в этот цвет одежды крестьян, мосты и лодки («Сэндзю в провинции Мусаси», «Застава на реке Сумида»). На гравюре «Фудзи из Ходогая» красные стволы сосен, похожие на языки пламени, оттеняя синий конус Фудзи, придают сцене торжественность и напряженность. А на листе «Свежий ветер, ясный день» (так называемая «Красная Фудзи») красный цвет горы олицетворяет солнечное начало, выступает как символ Японии, издавна известной под названием страны «Восходящего солнца» (название Японии «Ниппон» буквально означает: «исток, начало солнца»). Но в этой гравюре, как и в большинстве листов серии, заключено и более широкое обобщение, высказана мысль о единстве противоборствующих энергетических сил мира, об уже упоминавшихся выше двух началах, так называемых «ян-инь», воссозданных в данном случае цветом, — красным цветом горы и глубоким синим цветом неба.

Такой колористический принцип характерен для многих пейзажных серий Хокусая, созданных в эти годы. В серии «Путешествие по водопадам страны», которая была издана около 1829 года, художник изучает необычность форм водопадов, диковинность их очертаний: потоки воды то тонкими синими струями стелятся по скале («Водопад Киётаку Каннон»), то врезаются в пространство подобно острому лезвию клинка («Водопад Оно»), то напоминают узловатые корни могучего дерева («Водопад Кирифури на горе Куроками»). Художник передает плотность и даже тяжесть движущихся масс. Водопад Ёсицунэ похож на снежную лавину, застывшую в тисках рыжих скал и каменистых зеленых гор. Кажется, что художник «лепит» цветом, который становится плотным, густым, весомым. При этом белая, неокрашенная поверхность бумаги, которая всегда воспринималась как даль, в этих гравюрах ощущается объемом, белые формы словно выступают под напором глубинного синего тона, внутренняя энергия форм как бы переплавляется в интенсивность цвета, который становится носителем пластического начала. Можно сказать, что художник передает здесь тактильное материальное единство явлений. И вновь в лучших листах этой серии главным колористическим принципом является сочетание сине-голубых и желтовато-красных или кирпично-красных плоскостей, воплощающих движение и покой, динамику и статику, то есть все те же активные и пассивные силы природы.

В 20 — 30 годы 19 века Хокусай одновременно работает над несколькими пейзажными сериями: «Мосты различных провинций», «Острова Рю-Кю», «Большие цветы» и многими другими, которые своим образным строем и философским подтекстом во многом восходят к классическим ландшафтам Китая. Традиции китайского искусства, хотя и в иной форме, сказались также в одной из самых прославленных работ художника, в альбомах «100 видов Фудзи», изданных в 1834 — 1835 годах. Хокусай вновь возвращается к уже неоднократно высказанной им мысли о единстве и взаимозависимости форм и явлений Вселенной, к мысли, которая проходит через все его пейзажные циклы. Однако в каждом из циклов эта идея высказывается по-своему, раскрывается в ином аспекте. Если, например, в серии «36 видов Фудзи» Хокусай подчеркивал единство человека и природы, а также общность всех зримых форм и явлений, а в серии «Путешествие по водопадам страны» оттенял их материальную общность, то в альбомах «100 видов Фудзи» он выявляет единое ритмическое динамическое начало мироздания. Именно поэтому главным средством художественной выразительности здесь становится не цвет, а линия, ко-

337.
Хокусай
В бане. Из сборника «Манга». 1834, *т. XII*


風呂屋

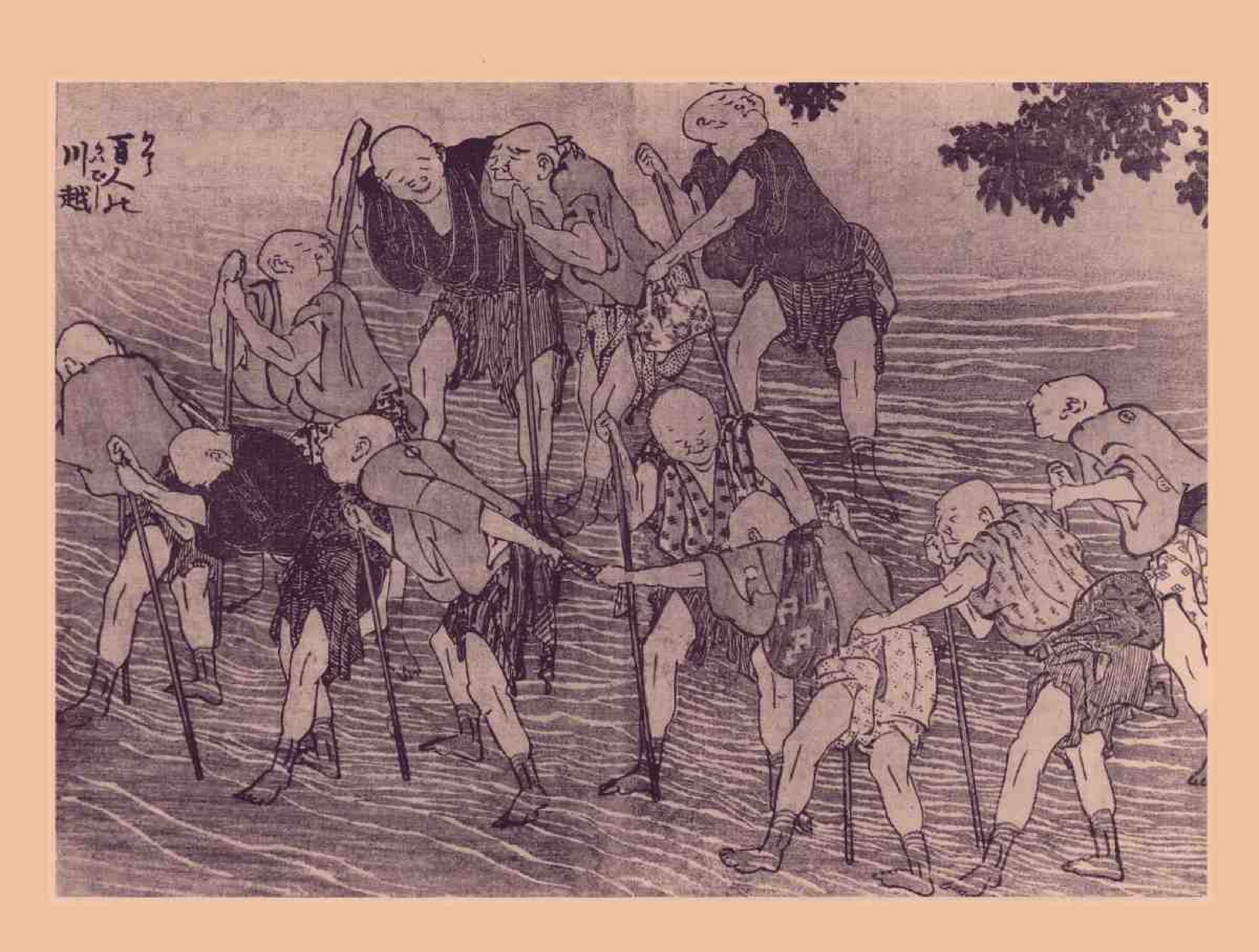
торая всегда в дальневосточном искусстве была главным носителем движения. Формы, очерченные чистой, кристально ясной линией, освобождаются от всего лишнего, случайного; строгая неколебимая линия, сведенная к ясному контуру, воссоздает как бы идеальное начало явлений, подчеркивает их единую ритмическую основу. Сама природа выступает в своей событийной сущности, в каждом листе есть сюжет, есть событие, есть действие: неумолчно шумит ливень («Фудзи во время ливня»), лучи солнца озаряют землю («Фудзи как подставка для зеркала»), волна взлетает в неудержимом порыве, взвиваясь узорчатым гребнем пены и разлетаясь стаей птиц («Волна»). Но при этом Хокусая не занимают изменения видимые, вторичные, и движение он показывает не как нечто механическое, поступательное, но, если воспользоваться словами Монтеня, как «стремление, как жизненный дух, как мучение материи». В изображении волн он передает как бы темп, вибрацию, пульс Вселенной, что воздействует на нас с неодолимой силой, почти равной силе музыки («Вид Фудзи от реки, за горами Яцугадакэ»).

На смену эпическому величию, торжественной гармоничности и статике «36 видов Фудзи» приходит ощущение изменчивости, нестабильности мира. При этом художник как бы оставляет свою прежнюю, словно выключенную из непосредственного контакта с миром позицию, и становится соучастником происходящего, занимая то предельно близкую, то парадоксально острую точку наблюдения. Объективность общего сменяется утверждением субъективности выбора. Здесь проявился дар Хокусая видеть явления с неожиданной стороны. Художник все время меняет точку зрения, меняет как бы масштаб, которым он меряет видимое. И вместе с ним мы видим гору Фудзи то в непосредственной близости отраженной на раздвижных стенах дома, то опрокинутой в озере, то еле видимой за пеленой дождя. В этом обновленном, словно вновь открытом зрению мире нарушается традиционная иерархия явлений — незначительное оказывается равным великому, микрокосм приравнивается к макрокосму, и паутина кажется равной Фудзи («Фудзи сквозь паутину»). Так художник отстаивает свою творческую свободу, право видеть мир, основываясь на собственном опыте, свободном от правил и канонов. Для выражения этих новых представлений о мире художник нашел и новые приемы: сбитый ритм, резкий контраст форм, неожиданную смену сцен, их сопоставление не по принципу сходства, но по законам контраста, а также сочетание крупного плана и далекой панорамы, что напоминает принцип монтажа, то есть приемы, в известной степени присущие и современному искусству. Можно сказать, что в этом цикле средневековое ви́дение мира как бы сочетается с мировосприятием человека Нового времени, а принципы традиционного дальневосточного искусства сближаются с представлениями европейских художников конца 19 — начала 20 столетия.

В какой-то степени сближается с европейским искусством творчество другого пейзажиста укиё-э, младшего современника Хокусая Андо Хиросигэ. Он пошел, однако, по иному пути. Расцвет искусства этого мастера приходится на 30 — 40-е годы 19 века, когда одна за другой были изданы такие серии, как «Восемь видов Оми», «Сто знаменитых видов Эдо», «69 станций Кисокайдо», «Виды различных провинций» и многие другие.

В работах Хиросигэ сказалась общая тенденция развития искусства тех лет — нарастание конкретности ви́дения, все больший интерес к воссозданию зрительно достоверных образов. И одновременно он как бы продолжил ту линию камерного лирического пейзажа, которая наметилась у графиков 18 века и с отрицания которой начал Хокусай. Ученик пейзажиста Тоёхиро Хиросигэ много путешествовал, любил наблюдать дожди и метели, следить, как тает утренний туман, как сквозь синюю дымку проступают очертания людей, зданий, деревьев. «Хиросигэ изучал природу, рисовал с натуры, взбираясь на горы и спускаясь в долины.

338.
Хокусай
Слепые, переходящие реку. Из альбома «Хокусай гафу». 1849


盲人川越

Так он основал школу пейзажа, которая была верна природе»*, — писал один из его учеников. Хиросигэ значительно расширил пейзажный жанр укиё-э — ввел новые мотивы, заинтересовался пленэром, научился передавать прозрачные дали и голубые туманы. У него был острый глаз живописца, но он никогда не поднимался до высот обобщения и философского раздумья, которые были свойственны его старшему современнику.

Правда, в своей лучшей серии «53 станции Токайдо» (1833 — 1834) он нашел ту меру естественности и обобщения, достоверности и вымысла, которая ставит ее в число одной из самых значительных работ позднего периода укиё-э. Она в какой-то степени напоминает дневник лирического путешествия поэта Басё «По тропинкам севера». Так же как Басё, Хиросигэ путешествует по дорогам Японии не только для того, чтобы что-нибудь узнать, описать или рассказать; его главная цель выразить впечатление, заразить своей эмоцией. Закрывая горизонт рядами строений или грядами гор, он как бы сжимает пространство, создает замкнутую камерную сцену, ограничивает и точно фиксирует взгляд зрителя, часто применяя раскат и переходные тона в колорите, создает изменчивую эмоциональную среду.

На гравюре «Станция Миянокоси» тонкой градацией серых и голубых тонов он воссоздает и пространство, и прозрачный свет полной луны, и тонкую завесу тумана, в котором скрадываются детали, сливаются тона и все кажется причудливым и фантастичным.

Особенно любит художник изображать снегопады, дожди, метели. Его привлекает и зябкая изморозь туманного рассвета («Станция Мисима»), и неистовство бури («Станция Сёно»), и стремительность неумолчного ливня («Станция Кавасаки»). Гравюра «Станция Камбара» посвящена поэзии зимней ночи, уюту небольшой горной деревушки, тишине и покою земли, словно уснувшей под глубоким снежным покровом. На многих гравюрах Хиросигэ пишет стихи. Так, гравюра «Ночной дождь в Карасаки» из серии «Восемь видов Оми» сделана на тему стихотворения:

Разговор сосен обычно звучит
как музыка вечернего ветра.
Этим и знамениты сосны Карасаки,
но сейчас голос ветра
не слышен из-за шума ночного дождя.

И в ритме серебристых линий, как удары клинка врезающихся в бездонную синь озера, мы ощущаем неудержимую силу ливня, почти слышим шум ветра в соснах, который так любили японцы. Произведения Хиросигэ достоверностью наблюдений, естественностью точки зрения, замкнутым, доступным обозрению пространством, рассчитанным на неподвижный фиксированный взгляд зрителя, все больше сближаются с европейским искусством, что ведет к постепенному завершению 250-летнего периода развития национальной японской школы ксилографии.

Основные тенденции, наметившиеся еще в творчестве Хокусая и Хиросигэ, дойдя в творчестве мастеров второй половины 19 века до предела, переходят как бы в свою противоположность, что также приводит к деформации традиционного для гравюры содержания и формы. Появившееся у Хокусая ощущение нестабильности мира преобразуется то в повышенную патетичность, то в предельную экспрессивность образов, а идущий от Хиросигэ интерес к достоверности претворяется у его учеников и последователей в прозаичность и будничность.

Наиболее показательным из поздних течений в ксилографии укиё-э было творчество художников семьи Утагава (букв. «Река песен»). К этому течению принадлежали десятки мастеров, из которых наиболее продуктивным был Кунисада, а самым талантливым Куниёси. Художники Утагава предпочитали исторические и литературные мотивы, много работали в театральном жанре, часто изображали борцов сумо. Среди них было немало хороших мастеров, однако их творчество все больше

339.
Хиросигэ
Станция Мисима. Утренний туман. Из серии «53 станции Токайдо». 1833—1834

* См. Boller W. Masterpieces of the Japanese color woodcut, p. 167


東海道
五拾三次
之内
三島
朝霧
廣重画

отходит от возвышенных идеалов 18 века, в нем утрачивается соотнесенность повседневной действительности с извечными законами Вселенной, снижаются возвышенные идеалы, исчезает ощущение гармонии человека и окружающей среды.

К концу 19 века классическая японская гравюра, исчерпав себя идейно и стилистически, постепенно приходит в упадок. Но одновременно наступает как бы ее вторая жизнь. Японская гравюра выходит на мировую арену, получает признание в Европе, Америке и России. И характерно, что признание это приходится на то время, когда в самом европейском искусстве происходят радикальные изменения. Мастера импрессионизма и постимпрессионизма увидели у японских ксилографов многое из того, что им приходилось открывать со всем напряжением творческих сил и утверждать в жестокой борьбе с установившейся рутиной академического и салонного европейского искусства. Конечно, западные живописцы в первую очередь восприняли в японской гравюре ее наиболее наглядные качества — любовь к чистому цвету, умение создавать перспективу лишь соотношением колористических плоскостей, остроту композиции, фрагментарность формы. Но за всем этим они не могли не почувствовать особое отношение японцев к миру, их восприятие человека как неотделимой грани окружающей среды, что оказалось особенно близким мировоззрению художников Нового времени. Знакомство с японской гравюрой сыграло значительную роль в формировании творческой манеры многих живописцев.

Из русских художников японскую гравюру особенно внимательно изучали И.Э.Грабарь, В.Д.Фалилеев, А.П.Остроумова-Лебедева. В известной степени именно от японцев идут чистый цвет и неожиданные колористические сочетания гравюр Фалилеева, а Остроумова-Лебедева писала, что в японской гравюре ее больше всего привлекала «упрощенность, краткость и стремительность художественного восприятия и его воплощения», а также... «особая красота, заключающаяся в линии, способной выражать все на свете — и чувство, и форму, и темперамент художника, и песню — все»*.

* *Остроумова-Лебедева А* Автобиографические записки Л , 1935, т 1, с 201, 203

Японской гравюрой увлекались такие мастера, как Уистлер и Мане, Моне и Дега, Матисс, Гоген и Ван Гог. «Вся моя работа строится отчасти на японцах»*, — писал Ван Гог после знакомства с японским искусством на Всемирной выставке в Париже. Он открыл у японцев то, что напряженно искал всю жизнь: чистый, насыщенный светом цвет, выражающий и скрытую жизнь земли, и одновременно предельно субъективное, острое чувство самого художника. Совсем другие качества японской гравюры вдохновляли Клода Моне: «Утонченность их вкуса всегда нравилась мне, и я признаю их эстетику, основанную на намеках, их умение вызвать представление о предмете одной лишь тенью, представление о целом посредством фрагмента»**.

Известны случаи и прямого заимствования сюжетов японских графиков. Ван Гог, например, копировал гравюры Хиросигэ из серии «Сто знаменитых видов Эдо»; некоторые «Купальщицы» и «Скачки» Дега почти буквально повторяют композиции Хокусая из его сборников «Манга», а картина Дж.Уистлера «Мост Баттерси. Ноктюрн в синем и золотом» написана под прямым воздействием работы Хиросигэ «Мост Такэбаси» из серии «Сто знаменитых видов Эдо». Известно, что Дебюсси, когда писал «Море», вспоминал о «Большой волне» Хокусая, и это же произведение повлияло на создание Диснеем фильма «Пиноккио».

Проблема взаимодействия японского и европейского искусства на рубеже 19 — 20 веков еще ждет своего подробного изучения. Но несомненно одно — японская гравюра, в конце прошлого века многому научившаяся у Европы, в свою очередь обогатила европейское искусство целостной системой новых эстетических взглядов, став неотъемлемой частью мировой художественной культуры.

* *Ван Гог Винсент* Письма М —Л., 1935, т II, с 90
** См *Ревалд Д* История импрессионизма. Л —М , 1959, с. 154

340.
Хиросигэ
Станция Сёно. Ливень. Из серии «53 станции Токайдо». 1833—1834


東海道
庄野

Автор статьи: Б. Воронова. *Очерки по истории и технике гравюры.* Художник Ю.А.Марков. Зав. редакцией Л.А.Шарафутдинова. Редакторы Е.Д.Федотова, Н.И.Рыбакова. Художественный редактор В.Г.Терещенко. Фотограф Н.А.Князев. Перевод на английский А.И.Ильф. Редактор английского текста А.И.Смелянский. Цветную корректуру выполнила Л.В.Егорова. Технический редактор Л.П.Богатова. Корректоры Л.И.Гордеева, Н.П.Бржевская. Корректор английского текста О.А.Татищева.

Japanese Colour Prints: 17th to 19th Centuries

B.Voronova's article *Japanese Colour Prints: 17th to 19th Centuries* is devoted to the history of Japanese classical colour prints, associated mainly with the *ukiyo-e* school. Retracing the main stages of its evolution, the author discusses the stylistic peculiarities of the school and analyses individual types and forms of work, including the production of all leading masters — Harunobu, Utamaro, Hokusai, Hiroshige, and others. After a brief characterization of the principal materials and techniques, she makes mention of the influence which Japanese prints exerted over European art in the late 19th century and also of their role in the world artistic process.

